

Toelken, Ernst Heinrich (Hrsg.)

Berliner Kunst-Blatt

2. Jahrgang - 1829

1829

Berliner Kunst - Blatt.

Erstes Heft.

Januar 1829.

Königliche Akademie der Künste.

Neue Organisation der unteren Lehrklassen der Akademie
zu einer besonderen Zeichenschule.

Die Akademie der Künste vereinigte bisher die doppelte Bestimmung einer Zeichenschule und einer höheren Lehranstalt für eigentliche Künstler. So lange, bei den wenig erfreulichen Aussichten, welche die Künstler-Laufbahn darbot, die Zahl der ihr sich Widmenden gering blieb, war eine solche Vereinigung der Natur der Sache gemäss. Als Friedrich I., glorreichen Andenkens, im Jahre 1699 mit Königlicher Munificenz die Akademie gründete, waren in den brandenburgischen und preussischen Landen die Künste, denen sie vorstehen sollte, noch gar nicht, oder nur als Fremdlinge, vorhanden, die fast ausschliesslich nur vom Hofe beschäftigt wurden. Sie mittelst der Akademie zu schaffen und einheimisch zu machen, dahin ging eigentlich die Absicht des grossherzigen Fürsten. Die ausgestreute Saat ging langsamer auf, als er gehofft haben mochte, aber darum nicht verloren. Wie gering, selbst in der Hauptstadt, das angeregte Kunstbedürfniss noch war, ergab sich, als nach seinem Tode, 1713, die Begünstigung der Künste durch den Königlichen Hof grossentheils aufhörte. Die zahlreichen in Berlin versammelten Künstler verloren schon im ersten Jahre der Regierung Friedrich Wilhelm's I. sich nach allen Richtungen, und die Akademie dauerte nur dem Namen nach als blosser Zeichenschule fort. Selbst Friedrich der Grosse, der von wahrhafter Kunstliebe beseelt war und ausländische Künstler so gern beschäftigte, hielt während des grössten Theiles seiner wahrlich nicht bloss glänzenden, wie viele wähnen, sondern im edelsten Sinne wohlthätigen Regierung eine blosser Zeichenschule für die Bildungsstufe, worauf er sein Volk erblickte, für zureichend. Erst gegen das Ende seines Lebens, als er Fabriken und Manufacturen in steigendem Flor und den Wohlstand seiner Lande fest begründet sah, dachte er darauf, der Akademie einen erweiterten Wirkungskreis zu geben, jedoch

nicht hauptsächlich um Maler und Bildhauer zu erziehen, sondern um mittelst derselben den Hervorbringungen der Industrie durch Veredlung des Geschmacks einen höheren Werth zu geben. Was er beschlossen, wurde von seinem Nachfolger, dessen Regierung die dankbarste Anerkennung dafür gebührt, dass sie es sich zur Ehre rechnete, deutsch zu seyn, auf noch liberalere Weise ausgeführt. Die Akademie der Künste fing an, diesen Namen wieder mit Recht zu führen, sie wurde besser dotirt, zweckmässiger eingerichtet, durch Veranstaltung öffentlicher Ausstellungen in Thätigkeit erhalten, eine Kunstschule für Professionisten und Lehrlinge mit ihr in Verbindung gesetzt, und ähnliche Schulen in den Provinzen errichtet. Die wohlthätigen Folgen dieser, seitdem immer sorgfältiger gepflegten Einrichtungen liegen zu klar zu Tage, als dass es nöthig wäre, ihrer hier weitläufig Erwähnung zu thun. In allen Zweigen edlerer, des Schönen empfänglicher Industrie sichern Eleganz und Geschmack der Formen den einheimischen Erzeugnissen selbst im Auslande Werth und Absatz.

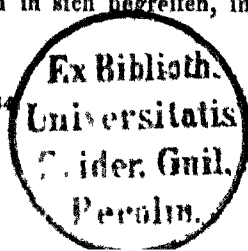
Die Gewohnung an Schönheit und Anmuth in den Gegenständen des täglichen Bedarfs weckte den Sinn und bald das Bedürfniss der eigentlichen Kunst. Mit der Werthschätzung derselben mehrte sich die Zahl der ihr sich Widmenden, und der Wetteifer der Talente trieb wieder zu Fortschritten, die noch grössere voraussehen lassen.

Unter diesen Umständen wird die Nothwendigkeit fühlbar und dringend, die Bildung der Künstler zu trennen von jener allgemeineren, die blos die Kenntniss und den Geschmack des Schönen verbreiten soll. Bisher waren die unteren Klassen der Akademie gemeinschaftlich für alle Lernenden, was nicht blos den Nachtheil hatte, die mit höherem Talent begabten unnöthig aufzuhalten, sondern auch die Unberufenen in der Meinung bestärkte, dass der blosser Wille, ein Künstler zu werden, und eine lange Reihe in den Zeichnen-Klassen verbrachter Jahre ausreiche, um zur Meisterschaft zu gelangen; indem die Benennung: Eleven der Akademie der Künste, die alle führten, auch alle zu denselben Ansprüchen zu berechtigten schien. Die natürliche Verblendung der Menschen über ihren Beruf, wenn dieser nicht der glänzendste ist, machte die wohlgemeintesten Vorstellungen fruchtlos *).

Vermöge einer bereits erlassenen Verordnung des hohen Königlichen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten steht der Akademie in dieser Beziehung eine neue zweckmässigere Organisation bevor, welche mit dem nächsten Frühjahr ins Leben treten soll. Die unteren Klassen des freien Handzeichnens werden unter dem Namen einer Zeichenschule von der Akademie, als oberster Lehranstalt für eigentliche Künstler, getrennt. Die Bestimmung dieser Zeichenschule ist ganz allgemein die Ausbildung des Kunstsinnens durch Uebung der freien Handzeichnung, welche die fortgeschrittene Kultur als notwendigen Theil einer sorgfältigen, liberalen Erziehung verlangt, und welche überdies vielen Gewerben und Beschäftigungen unentbehrlich ist. Der Zutritt zu derselben wird deshalb Allen offen stehen, ohne Rücksicht auf die künftige Wahl einer künstlerischen Laufbahn; die Akademie hofft vielmehr, dass man aus allen Ständen sich beeifern wird, die dargebotene Gelegenheit eines in jeder Beziehung Genuss und Vortheil gewährenden Unterrichts zu benutzen.

Die Zeichenschule wird drei Klassen in sich begreifen, in deren jeder ein besonderer

* M. v. Berliner Kunstblatt, Juni 1828, Seite 104.



Lehrer, unter Beihülfe eines oder mehrerer Assistenten, je nachdem die Zahl der Schüler es nöthig macht, den Unterricht leitet. Sie steht unter der Aufsicht der Akademie, ihr Vorsteher (zugleich Lehrer der obersten Klasse) ist Mitglied des akademischen Senats und erstattet, so wie die übrigen Lehrer, zu bestimmten Zeiten und in allen ausserordentlichen Fällen dem Senate Bericht, welcher auch den Schülern, nach Vorlegung der Probearbeiten, Preismedaillen und Belobungen zuerkennt.

Unabhängig von dieser Zeichenschule tritt, ebenfalls bereits diesen Frühling, noch eine andere Anstalt, unter dem Namen einer Prüfungs- und Vorbereitungs-Klasse der Akademie in Wirksamkeit. Wenn Zeichenschulen bereits in vielen Ländern eingeführt sind, so dürfen wir dagegen diese Einrichtung als neu, aber darum als nicht weniger zweckmässig ansehen. Wie nämlich auf den Landes-Universitäten keiner ohne vorgängige Prüfung zugelassen wird, eben so ist es bei der Aufnahme in die hohe Schule der Künste von erster Wichtigkeit, zuvor auszumitteln, ob der sich Meldende auch zum Künstler berufen sey, ja hier fast noch mehr, da die Künstler-Laufbahn bei misslingendem Streben schlechterdings keine Aussichten darbietet, und nur das entschiedene Talent auf Erfolge rechnen darf. Von der eignen Einsicht der Schüler und ihrer Angehörigen eine richtige Würdigung der natürlichen Gaben erwarten zu wollen, scheint ganz umsonst, indem die Selbstliebe gerade bei diesem einladenden Beruf sich am leichtesten täuscht. Eine blosser Prüfung vermittelt einer oder weniger Probeaufgaben gewährt ebenfalls kein sicheres Resultat, da bei den Künsten auch das Glück des Moments mit einwirkt, die Befangenheit oft das wirklich vorhandene Talent lähmt, und überdies die natürlichen Gaben höchst verschieden sind. Man ist deshalb auf den Gedanken gekommen, dass eine länger fortgesetzte Beobachtung, die zugleich Prüfung und Unterricht wäre, hier allein zu sichern Resultaten führen könnte, und zu diesem Zweck ist die erwähnte Prüfungs- und Vorbereitungs-Klasse eingerichtet worden, welche beide Bestimmungen, die ihr Name ausspricht, wirklich vereinigt. Sie ist keinesweges als zur Zeichenschule gehörig anzusehen, macht aber auch keinen Theil der Akademie selbst aus. Man kann aus jeder Klasse der Zeichenschule in dieselbe eintreten, oder auch jene vorher gar nicht besucht haben; eben so wenig ist ein festes Alter für die Aufnahme bestimmt, oder eine Zeit festgesetzt, die man in derselben verweilen müsste: vielmehr hängt dies alles von dem Ermessen des Vorstehers ab. Nur ist im Allgemeinen angenommen worden, dass die Anlage zur Kunst nicht wohl vor dem vierzehnten oder funfzehnten Jahre sich mit Sicherheit erkennen lasse, da dieselbe ohne Festigkeit der Hand und eine gewisse Reife des Urtheils sich in dem zeichnenden Künstler gar nicht kund geben kann. In Beziehung auf die Akademie vertritt die Klasse die Stelle einer wirklichen Prüfung; niemand kann daher unter die Eleven der Akademie aufgenommen werden, ohne zuvor in jener dazu tüchtig befunden zu seyn. Zweimaliges Zurückweisen schliesst für immer aus, und kein Zögling der Zeichenschule darf ohne schriftliche Erlaubniss des Vorstehers derselben sich für die Prüfungs-Klasse melden.

Auch diese Klasse steht unter Aufsicht des akademischen Senats, ihr Vorsteher (dem ein Gehülfe zur Seite steht) ist Mitglied desselben und berichtet über die Leistungen der zur Akademie übergelenden Schüler unter Vorlegung der Arbeiten derselben. Zur Erlangung der Matrikel eines Eleven gehört alsdann noch die Aufnahme in das Atelier eines Mitgliedes der Akademie. — Manche der hier ausgesprochenen Bestimmungen sind jedoch

bles vorläufig, da bei einer wesentlich neuen Einrichtung erst die Erfahrung über das zweckmässigste Verfahren aufklären kann. Auf jeden Fall scheint auf diesem Wege am besten erreicht werden zu können, dass, bei dem übertriebenen Andränge der für die Kunst sich Bestimmenden, weder solche zugelassen werden, die blos die Geduld besitzen, Vorlegeblätter nachzuahmen, noch wirkliche Talente wegen Miskennung ihres wahren Berufes ausgeschlossen werden.

Die Kunst- und Gewerk-Schule bleibt übrigens zu der Akademie in dem schon bestehenden Verhältniss.

E. H. T.

Königliches Museum.

Ueber die

freiherrlich von Kollerschen Sammlungen klassischer Alterthümer,
als neuste Bereicherung des königl. Museums der Alterthümer zu Berlin.

Von K. L e v e z o w.

(Da die erste Hälfte dieses Aufsatzes im Decemberheft des vorigen Jahrganges vielen Lesern des Kunstblattes nicht ganz unwillkommen gewesen ist, so lasse ich hier um desto lieber die zweite Hälfte desselben gleich nachfolgen.)

Die zweite Abtheilung des von Kollerschen Museums begreift die in Hinsicht auf das Material den bemalten Vasen am nächsten stehenden Werke von gebranntem Thon (Terre cotte) in sich. Sie umfasst die bedeutende Zahl von 671 Monumenten. Es liegt in der Natur des Stoffs, aus dem sie verfertigt sind, und in dem Mangel eines besonderen Schutzes, der sie bei dem Umsturze der alten Welt, wie das festere Schutzdach der alten Gräber die bemalten Vasen, vor Beschädigungen hätte sichern können, dass sie dem grösssten Theile nach nur aus Fragmenten bestehen. Nichts destoweniger aber sind sie dem Kunstfreunde und Archäologen höchst willkommen und schätzbar. Die leichtere Art ihrer Bearbeitung, welche das weiche und biegsame Material gewährt, und die Härte, welche es durch das Brennen im Feuer annimmt, hat ihre Anwendung zu mancherlei Bedürfnissen vermehrt und uns in ihnen Gegenstände erhalten, welche sich in andern Materialien seltener in der Fülle zu finden pflegen. — Sie geben Absichten und Ideen zu erkennen, welche sich seltener oder gar nicht in den Kunstwerken aus anderen Stoffen darstellen. Dennoch aber ist nicht alles in dieser Sammlung Fragment; sehr vieles stellt sich in seiner ursprünglichen Ganzheit vor Augen, und selbst die Fragmente sind mit einer solchen Sorgfalt gesammelt, dass sie den einzelnen Gegenstand, der auf und in ihnen abgebildet ist, oder mehrere zugleich, in einem gewissen Grade von Vollkommenheit enthalten.

Sie bestehen 1. aus grösseren und kleineren im Runden bearbeiteten Köpfen von Gottheiten und Menschen; 2. in Köpfen, von vorn dargestellt, in Hautrelief bearbeitet, zuweilen mit architektonischen Zierrathen verbunden; 3. in kleineren runden Figuren von Göttern, Menschen und Thieren und einzelnen Theilen des menschlichen Körpers, als *ex voto's*; 4. in grösseren und kleineren Reliefs von Figuren-Darstellungen und Ornamenten; 5. in allerhand Gefässen und Hausrath; 6. in mancherlei architektonischen Gegenständen; 7. in Lampen, auf der Oberfläche mit Figuren und Bildwerk geschmückt. —

Ein grosser Theil von allen diesen Monumenten war ursprünglich bemalt, wovon sich die Spuren noch hin und wieder in Vertiefungen zu erkennen geben; aber Nässe in der Luft und späterhin in der Erde haben die Farben aufgelöst und zerstört. Einige sind indessen noch mit ihren Farben geschmückt; ein Paar Fragmente tragen sogar noch ihre ursprüngliche Vergoldung an sich. Die Monumente dieser beiden Gattungen sind natürlich, bei der Schwierigkeit ihrer Erhaltung, die seltensten und kostbarsten.

Ich begnüge mich, von jeder Klasse dieser antiken Thonwerke nur das Merkwürdigste und Schönste vorzugsweise etwas näher anzudeuten.

Die rundgearbeiteten Köpfe sind von vorzüglich guter Erhaltung und nicht selten von gefälligem Styl. Sie stellen jüngere und erwachsene männliche und weibliche Personen dar, zuweilen verschleiert. Ihr Ursprung ist römisch; ihre Bestimmung mögte noch nicht ganz aufgeklärt seyn, in so fern sie bestimmte Personen vorstellen sollten. Die mythischen Vorstellungen, z. B. der Kopf eines alten Silen, eines Pan, oder die scenischen Masken, hatten gewiss einen andern Zweck. Ihre Zahl beläuft sich auf 17.

Unverkennbar fällt aber der Zweck einer andern Klasse von hoch erhobenen gearbeiteten und mehrentheils ganz von vorn dargestellten Köpfen, theils mythischen Inhalts, theils, wie es scheint, blos menschlicher Bedeutung, in die Augen, die noch an den ganzen oder fragmentirten Theilen von Kornischen und Akroterien haften, mit denen sie ursprünglich zu architektonischen Verzierungen dienten. Unter ihnen besonders ein merkwürdiger Minervenkopf mit breitbuschigem Helm, wie er auch auf einigen altgriechischen Münzen und Gemmen erscheint; ferner Medusenköpfe auf allen Ausbildungsstufen ihres Charakters, von dem furchtbarsten und rohesten des Aeschyleischen Zeitalters bis auf den erhabenen schönen, womit ihn die Meister des Rondaninischen Kunstwerks und der Solonischen Gemme veredelten. Dieser mehr oder weniger erhobenen Köpfe sind 53.

Unter den rund gearbeiteten Figuren von Gottheiten, Menschen und Thieren befinden sich viele höchst anziehende und wohlerhaltene Denkmäler; einige sogar von bedeutender Grösse in dieser Gattung, die meisten aus der Gegend von Pästum herstammend, andere aus Grabmälern anderer Gegenden Grossgriechenlands gezogen. Wohl erhaltene und höchst zierliche Figuren geflügelter Genien, Victorien, Iris, selbst mit Schalen und Giesskannen in den zarten Händen; hockende Venusbilder, welche eben den Doppel-Schalen einer sich um sie flügelartig aufschliessenden Muschel entschlüpfen; Figuren von Musen mit ihren erhaltenen Attributen: die interessante Gruppe eines sitzenden Alten, einem Flussgotte ähnlich, mit einer weiblichen Figur, zeichnen sich unter vielen andern höchst bemerkenswerthen Bildungen aus. — Zwei Figuren geflügelter Sphinxen, einige Pferde, Stiere unter den mannigfaltigen Thierfiguren nicht weniger. Eben so enthält die Zahl von einzelnen runden Theilen des Körpers, Füsse, Hände, Ohren, Phalli, als *Ex voto's*, theils nach vielleicht überstandenen

Krankheiten in Tempeln geweiht, oder theils Fragmente grösserer Bildsäulen, manche mit Sorgfalt gearbeiteten Stücke; zu denen letztern ein Paar Füsse als Ueberreste kolossaler Statuen in Thon ganz augenscheinlich gerechnet werden müssen. Auch zwei trefflich modellirte Widderköpfe gereichen dieser Abtheilung zu besonderer Zierde. — Das Ganze etwa eine Zahl von 135 Einzelheiten.

Sehr viel Schätzbares und Ausgezeichnetes enthält nicht minder die bedeutende Reihe von mehr als 70 Werken in Relief, sowohl mit Figuren-Darstellungen, als mit Köpfen, oder Laubwerk und anderm architektonischen Bildwerk verziert. Zu den seltensten dürften wohl drei Ueberreste eines kleineren Reliefs mit kämpfenden, 3 bis 4 Zoll hohen Figuren gezählt werden, welche noch ihre alte Vergoldung an sich tragen und zu dem ganzen Werk gehört zu haben scheinen, von dem sich einige ähnliche Ueberbleibsel in der Bartholdyschen Sammlung finden. Eben so ragen durch ihre Seltenheit zwei an einander gehörende Tafeln eines Frieses hervor durch die fast vollkommene Erhaltung der Farben, womit die darauf erhoben gearbeiteten Figuren kniender Arimaspen, welche Greife aus vorgehaltenen Schalen tranken, bemalt sind. Diese Tafeln sind da, wo die Ränder nicht fehlen, von 1 Fuss 4 Zoll Höhe und 2 Fuss 10 Zoll Länge. Eben so bemalt, ein Faun, der die Flöte bläst, 9 Zoll hoch.

Die Gegenstände der übrigen erhobenen Arbeiten von verschiedener Höhe und Länge sind theils mehr, theils weniger vollständig erhaltene Gruppen und einzelne Figuren, die zu den bacchischen gehören: ferner Victorien; Herkules-Figuren; Ulysses und Diomedes mit dem Palladium; Genien; Knaben mit Laub- und Fruchtgehängen; Fragment eines Triumphzuges; Götterbilder, z. B. Merkure; Amorinen; endlich Opferscenen; Blumen- und Laubwerk, arabeskenartig verschlungen und mit Thieren und Köpfen gepaart. —

Daran schliesst sich eine Zahl neuerer Abformungen in Thon von berühmten antiken Originalwerken in Marmor, z. B. der Reliefs auf dem Pio-Clementinischen Kandelaber-Fuss, mit Jupiter, Mars, Minerva Medica, und anderer.

Eine Anzahl von 44 in Relief gearbeiteter kleinerer Köpfe verschiedenen Inhalts und verschiedener Grösse, von männlichen und weiblichen Figuren, bacchischen und Theater-Masken, Medusen im ältesten Styl (eine darunter bemalt) und des älteren Bacchus vermehren den Werth dieser reichen Reliefs-Abtheilung sehr bedeutend und geben dem Künstler und Archäologen reichlichen Stoff zu den mannigfaltigsten Vergleichen.

Anderweitige architektonische Ornamente von den oberen Theilen der Extremitäten alter Gebäude, blumenartige Verzierungen; winkelrecht gestellte flächere Masken; Schnörkelwerk; figurirte Mündungen von Wasserröhren; ganze, an der umgebogenen Kante mit Blätterwerk verzierte grosse Dachziegel u. s. w. ergeben im Ganzen eine Masse von 20 Monumenten, grossentheils wohlerhalten und von scharfer Form.

Es folgt die ansehnliche Reihe von Gefässen, welche die klarsten Anschauungen von einem so grossen und wichtigen Theile des mannigfaltigsten Hausraths der Alten gewähren. Eben so wohl stellen sich in ihnen die Formen mancher Gefässe dar, welche, freilich kunstvoller bemalt, sich als besondere Zierden der alten Grabmäler gefunden haben. Sie sind aus verschiedenen Thonarten, rothen, gelben und weissen, geformt, theils ganz glatt und unverziert, theils mit erhobenem Bildwerk geschmückt, theils mit einfachem Laub-, Band- und Gitterwerk bemalt, aber mit dünneren Farben und in einem, von dem auf den

alten griechischen Grab- und Prunk-Gefässen sichtbaren, verschiedenen Geschmack. Etwa der Zahl nach 156 Stück. Ihre Höhe steigt von 3 Fuss 6 Zoll bis auf die Höhe von 2 Zoll hinab. Ihrer Form nach gehören sie zu den Klassen der Anfora, Olla, Urceolo, Lancellata und Lancelletta, Unguentario, Guttatojo, Urna, Urnetta, Nasiterno, Prefericulo, Bicchiere, Tazza, Tazzetta, Patera, Piatta. Unter ihnen wohlerhaltene und wegen ihres höheren Alterthums, oder der eigenthümlichen Modifikation ihrer Formen, oder ihrer Bestimmung höchst merkwürdige und seltene Gefässe. Auch darf hier nicht ein kleines Modell übergangen werden, welches den auf Löwenfüssen ruhenden alt-griechischen Prunkschrank darstellt, mit seinen Thüren und Beschlägen, der heutigen Form unserer sogenannten Sekretäre nicht unähnlich, und auf ihm gedrängt, zu Putz und Zierrath, kleinere und grössere Prunkgefässe, Korbchen u. dergl. zierlich angeordnet stehend. —

Eine Zahl von hundert und einigen sechzig irdenen Lampen in vielfältigen Formen, aus verschiedenen Thonarten und Fabriken, einige auf figurirten Kandelabern ruhend, viele mit mehreren Tüllen versehen, der grössere Theil mit Bildwerk mancherlei Art, erhoben und eingedruckt, auf der Oberfläche verziert, beschliessen diese zahlreiche und höchst schätzbare Abtheilung der alten Thonwerke. In Verbindung mit 71 ähnlichen Werken in der Bartholdyschen und mehreren hundert in der älteren Königlichen Sammlung wird diese Klasse als höchst bedeutend und durch die grosse Mannigfaltigkeit der Gegenstände auch eben so anziehend hervortreten. —

Die dritte Abtheilung umfasst die alten Gläser, theils griechischen, theils römischen Ursprungs. Diese ausserordentliche Sammlung ganz erhaltener Gefässe und Gegenstände besteht aus 186 Stück, ohne eine Menge beträchtlicher Fragmente hinzuzuzählen, welche noch einem grossen Theile nach jeder andern Sammlung willkommen seyn und darin glänzen würden.

Diese zerbrechlichen und daher im Zustande der Ganzheit um so seltneren und schätzbaren Denkmäler der alten Glasfabrikation stellen sich dar in gehenkelten und ungehenkelten urnenförmigen Gefässen, zum Theil noch mit ihren Deckeln versehen; in Flaschen, Krügen, Trinkbechern, Giesskannen, Balsamgläsern und Büchsen, Phiolen, tieferen und flacheren Näpfen und Schalen, Tassen und ganzen Schnüren grösserer und kleinerer gefärbter Korallen. Mehrere grössere Stücke ziemlich dicken Fensterglases und bedeutende Fragmente sogenannter antiker, in der Masse gefärbter und verzierter Glasmosaik in allen Farben vermehren den Werth jener Sammlung, indem sie dem Forscher die Materialien zu Untersuchung der alten Glasmassen und des Farbematerials, dessen man sich zu ihrer Verschönerung bediente, in die Hände liefern.

Die Gefässe sind theils aus weissem, theils aus bläulichem und hell-grünlichem Glase verfertigt; ein grosser Theil aber aus dunkelblauem Glase, welches in der Masse mit weissen, gelben und grünen Verzierungen, bald wellen- und schuppenförmig, bald federartig gefärbt und durchzogen ist. Die meisten erscheinen mit glatter Oberfläche, einige mit erhobenem Buntwerk geziert; ein einziges mit eingeschliffenen Verzierungen, welche das Ansehn von mit Flussspathsäure eingezätzten Zeichnungen haben. Die Gefässe von bläulichem und weissem Glase haben durch die Länge der Zeit auf der Oberfläche eine Kalzination erhalten, die sie

mit allen schillernden Farben des Regenbogens, selbst bis zum Purpur-, Silber- und Goldglanz, auf das prächtigste schimmern und spielen lässt.

Sie theilen sich in griechische und römische ab. Viele der ersten sind im Umfange Pompeji's, andere in griechischen Grabmälern von Grossgriechenland gefunden worden. Die römischen sind mehrentheils die Ausbeute von Ausgrabungen im mittleren Italien und in der Gegend um Rom.

Die römischen enthalten die grössten; unter ihnen zehn von so bedeutender Grösse, als sie selten einzeln in den Museen gefunden werden; nämlich von mehr als sechs bis zu 16 Zoll Höhe. Unter den griechischen finden sich die schönsten in colorirtem Glase; einige scheinen erst seit Kurzem der Fabrik entnommen zu seyn. Die Deckel zweier schönen Balsamgefässe bestehen in Stierköpfen aus Bronze.

Auf einigen Fragmenten kommen Spuren der Namen der Fabrikanten vor. Auf einem Henkel von blauem Glase findet sich die erhobene Inschrift ΑΡΤΑΣΣΙΑΩΝ, die anzuzeigen scheint, dass das Gefäss, dem er angehörte, entweder einer phönizischen Fabrik entsprungen sey, oder der Verfertiger desselben, ein Phönizier aus Sidon, in Griechenland oder in Rom eine Werkstatt angelegt hatte.

Mit dem schon vorhandenen, obgleich nur kleinen Vorrath ähnlicher Denkmäler in der älteren Königlichen Sammlung, aber der beträchtlichen Zahl neu erworbener in der Bartholdyschen Sammlung zu einem Ganzen vereinigt, wird sich ein Cabinet antiker Gläser von mehr als 400 Nummern bilden, das, mit Ausnahme des Königl. Borbonischen zu Neapel, leicht eins der reichsten und kostbarsten unter seines Gleichen sein möchte.

Die vierte Abtheilung schliesst die antiken Denkmäler aus Bronze in sich. Sie sind unter 693 Nummern begriffen.

Diese enthalten der Hauptsache nach 579 Denkmäler des Alterthums; der Rest besteht theils aus neueren Abgüssen und genauen Kopien ausgezeichnete antiker bronzener Werke, theils aus Bronze-Arbeiten neuerer Künstler.

Die alten Werke sind theils griechischen, theils etruscischen, theils römischen Ursprungs. Vieles von den ersten aus Pompeji, und in den griechischen Gräbern und Ruinen Unteritaliens gesammelt.

Sie zerfallen in die Hauptabtheilungen 1. der runden Figuren und Köpfe von Göttern, Menschen und Thieren; 2. der Reliefs; 3. der Gefässe und Geräthschaften; 4. der Verzierungen und Schmucksachen; 5. der Werkzeuge zu mannigfaltigen Zwecken; 6. der Waffen.

Die erste Section der Figuren und Köpfe beträgt etwa 182 an der Zahl, wenn einige Relief-Köpfe mitgerechnet werden; 29 einzelne Stücke zeichnen sich besonders aus; z. B. einige Figuren des Jupiter, darunter ein ausgezeichnetes Werk von 1 Fuss Höhe, ferner die Figur einer Venus, eines Merkur, Aesculap, Bilder des Herkules, Genien, Penaten, Bacchanten, Krieger, Athleten, unbekannte Vorstellungen. Unter den Herkules-Figuren eine kniende, 5 Zoll hoch. Der Heros liegt auf dem linken Knie; er ist gebärtet, mit der gedrehten, wulstartigen Binde der Kopf umwunden; über dem Bauch ähnlich gegürtet, doch ohne Zipfel. Der Körper ist behaart. Die Schaamtheile fehlen ganz und ursprünglich. Die Keule, von der

rechten Hand gefasst, ruht drohend auf dem Kopfe. Der linke Arm ist empor gehoben und hielt wahrscheinlich einen Schild. Das ganze Werk ist in dem roheren Style gearbeitet, wie diejenigen ähnlichen stehenden, räthselhaften Figuren, welche man hin und wieder in Deutschland und in den nordischen Ländern ausgegraben und aufgefunden, hier und dort mit dem Namen Krutzmann, oder des wilden Mannes, bezeichnet und sie zu alt-germanischen Denkmälern des Herkules-Kultus gestempelt hat. Einen Grund für diesen Ursprung hat man auch darin finden wollen, dass an allen Figuren dieser Art, nach alt-deutscher, keuscher Sitte, die Schaam theils mit dem Gürtel verhüllt, theils, wie hier, — gar nicht angedeutet worden ist. Die Alterthümer-Sammlungen in Weimar, Halle und Neustrelitz, und, irre ich nicht, auch die in Kopenhagen, zeigen ähnliche Bilder von Bronze. Auch das unsrige hat wie diese unter dem Gesäss und am Hinterkopfe ein Loch, so dass wohl bequem eine Stange, oder die Spitze einer Lanze durch den ganzen hohlen Leib gesteckt und demnach die Figur in die Höhe gehoben, als Kriegszeichen getragen werden konnte. Dass dergleichen Figuren sich auch in Italien finden, ist mir bis jetzt ganz unbekannt gewesen. —

Zwei Krieger-Figuren, die eine 1 Fuss $5\frac{1}{4}$ Zoll hoch, die andere 1 Fuss 2 Zoll hoch, mit Helm, Panzer und Beinschienen bewaffnet, scheinen etrusische Werke zu seyn. Die grössere Figur ist hohl gegossen, die rechte Hand aufgehoben; sie hielt wahrscheinlich die Lanze, die Linke ein Schwert, oder einen Schild an der Seite auf die Erde gestemmt. Kopf und beide Arme sind von Alters her schon in den Körper eingefügt gewesen; die kleinere Figur ist jener in Styl wie in der Bewaffnungsart ähnlich, aber aus einem Stück gegossen; die linke Hand fehlt. — Ein etruscher Rehträger und das Bild eines Centauren mit ganz menschlichem Vordertheil sammt den Füßen, aber thierischem Hintertheil, ebenfalls der etrusischen Kunst zugeschrieben, verdienen noch schliesslich besonders bemerkt zu werden. —

Unter den Köpfen zeichnet sich vornehmlich der Kopf eines ungehärteten Mannes im aeginetischen oder alt-griechischen Style aus. Er ist voll gegossen; — unter den Reliefköpfen einige Medusen-Masken und der Kopf einer griechischen Minerva von vorne, mit den aufgeschlagenen abstehenden Seitenklappen und dem breiten Haarschmuck, wie er auch auf einigen griechischen Münzen sichtbar ist. Ferner zwei 5 Zoll hohe runde Köpfe eines Tiegens mit offenem Rachen, die zu Mündungen von Wasserröhren gedient zu haben scheinen, und zwei Löwenköpfe; wahrscheinlich Verzierungen am Vordertheil einer Wagen-deichsel. —

Unter den Reliefs ist manches sehr Interessante; doch mehr durch den antiquarischen Inhalt, als den Werth der artischen Behandlung. Ich rechne vorzüglich dahin ein Blech von $5\frac{1}{2}$ Zoll Höhe und $3\frac{1}{2}$ Zoll Breite, mit den getriebenen Köpfen einer alten Gorgonen-Maske mit ausgereckter Zunge, von vorne, und zwei Widderköpfen im Profil; alt-griechische Arbeit. Das Ganze scheint zum Beschlage eines grösseren Waffenstücks gedient zu haben; zweitens eine gegossene Mithrastafel von 7 Zoll Höhe, mit merkwürdiger, sehr kompoirter Vorstellung, die von den gewöhnlichen Vorstellungen abweicht. Römisches Werk.

Wichtiger und reichhaltiger im Ganzen ist die grosse Abtheilung, welche die Gefässe, Geräthschaften und Instrumente enthält.

Es würde zu weit führen, in Hinsicht auf Form, Grösse, Verzierungen und andere Eigenthümlichkeiten auch nur die vorzüglichsten aus den einzelnen so zahlreichen Sectionen der Schalen, Teller, Platten und Schüsseln, der Eimer, Kessel, Töpfe, Krüge, ein- und drei-

tüßigen Giesskannen, Becher, der Wannen, Maasse für Flüssigkeiten, sogenannten Balsamgefässe und Tropfgefässe, Büchsen und Dosen, der kleineren Kasserollen, der Durchschläge und Seihgefässe mit Stielen, der Kellen und Schöpfflößel, der Reibeisen und mehrerer anderer Geräthschaften dieser Art zu erwähnen, welche den nothwendigen Apparat jeder grösseren griechischen Küche und Haushaltung bildeten und auf mannigfaltige Behandlungsart der Nahrungsmittel und der Getränke hindeuten. —

An sie schliesst sich eine gute Zahl einzelner erhaltener Theile verloren gegangener, oder mehr zerstörter Gefässe, als Füsse von grossen und kleinen Vasen und Schalen, Mündungen derselben, Deckel, Henkel, Stiele und Handhaben in mannigfaltiger Form und Grösse, und oft durch die daran angebrachten Verzierungen noch besonders schätzbar. —

Eben so enthält die Section der Kandelaber und Lampen mehrere ausgezeichnete ächt antike Stücke, nebst einigen Kopien. —

Es lässt sich erwarten, dass es auch nicht an einem guten Vorrathe anderer Gefässe fehlen werde, die theils zu den seltenern, theils aber auch zu den gewöhnlichen Ausbeuten antiquarischer Nachgrabungen gehören; z. B. Pateren, eine mit eingeritzten Figuren; grösseren und kleineren Ringen; Hals- und Arm-Bändern; Ketten; Fibeln; Spiegel; Nadeln; Bullen; Gewichten, auch für die Zipfel der Gewänder und Mäntel; ferner Strigiles für den Gebrauch der Palästra; Stempeln mit erhobener und vertiefter Schrift; Schlüsseln; Riegeln und Schlossbeschlägen; Angeln an Thüren und Spinden; Krampen und Haken; grossen und kleinen Nägeln; Scheeren, Messern, Löffeln und Gabeln; chirurgischen Instrumenten (Zangen, Sonden, Messern, Pflasterschmierern, Haken, Nadeln); Schreibgriffeln; Wagebalken; Wageschaalen und Gewichten; Glocken; kleineren Spielzeugen; elastischen Spiralfedern in grosser Zahl, von verschiedener Art und Grösse; aber auch eben so wenig an den ernstern Waffen, als Helm und Sturmhauben, Beinschienen und Panzerbeschlägen, Lanzen spitzen und Pfeilen, Schwertern, eins davon sogar noch in bronzener Scheide; Messern, Aexten und Beilen, von welchen eins noch den eisernen Stiel an sich trägt; stachlichten Keulenbeschlägen und Instrumenten zum Aufspannen der Bogensehne; Pferdegebiss- und Geschirrverzierungen; endlich einer Menge anderer Verzierungen in mancherlei Form und Art. —

Wenn uns diese zahlreichen Originalwerke des Alterthums unmittelbar in das Innere des häuslichen und gesellschaftlichen Lebens der Griechen und Römer führen; so ersetzt uns eine beträchtliche Zahl sehr sorgfältig gemachter Abgüsse und Kopien von Bronzewerken mittelbar den Mangel der trefflichsten Originale, vornehmlich Zierden des Königl. Bourbonischen Museums zu Neapel und einiger anderer Museen Italiens; als: einiger kleinen Büsten berühmter Männer des Alterthums, in Herkulanum und Pompeji entdeckt; vier Paar tragischer und komischer, männlicher und weiblicher Masken in Hautrelief von ausgezeichnete Arbeit; einiger Reliefs; schöner Thierfiguren in bedeutender Grösse; mehrerer Gefässe; Schalen; einer Cista mystica mit eingegrabenen Verzierungen; anderer Instrumente, Kandelaber, vorzüglich aber eines kleineren Dreifusses, von Satyr-Figuren unterstützt, welche den Kranz des Altars am Obertheile tragen; eines grössern, 3 Fuss hohen Dreifusses, als Opfertisch, ein ausgezeichnetes und bis jetzt einziges Werk, mit vielen Figuren und Blumenwerk ausgeschmückt; endlich ein tragbarer Feuerheerd, wahrscheinlich zum Gebrauch auf Feldzügen, mit einer hohlen Umgebung in Gestalt eines Kastells mit vier Thürmen, zur Erhitzung des Wassers, welches aus einem angebrachten Hahn abgelassen werden kann;

beide Denkmäler im Borbonischen Museum, und in dem neusten Werke über dasselbe beschrieben und abgebildet.

Mit der schon ziemlich bedeutenden Sammlung der bronzenen antiken Figuren und Gefässe und Geräthschaften griechischen, etrusischen und römischen Ursprungs in der älteren Königlichen Sammlung verbunden, und dem Hinzutritt der ansehnlichen Zahl von mehr als 300 ähnlichen bronzenen Monumenten aus der Bartholdyschen Sammlung vergrössert, gestaltet sich im Königlichen Museum ein Kabinet von wenigstens 2000 Stück antiker Bronzen, das als eins der reichsten in dieser Art anzusehen seyn wird.

Es folgt die fünfte Abtheilung der antiken Marmorwerke und Musaiken, der Zahl nach die kleinste; insgesamt 135 Nummern.

Die Marmorwerke bestehen in einer grösseren Statue, einer kleineren liegenden Figur eines Genius des Schlags und Fragmenten von grösseren und kleineren Werken; ferner in Köpfen, Reliefs, architektonischen Verzierungen und Gliedern, kleineren Sarkophagen und Cinerarien, Inschriften, grösstentheils römischen von Grabdenkmälern, einigen kleineren Gefässen, Gewichten von Stein, endlich einem grossen Prachtgefäss, unstreitig dem werthvollsten Bestandtheile dieser ganzen Abtheilung. Denn die, angeblich am Garigliano gefundene antike, beinahe 5 Fuss hohe Statue eines bäuerischen Jünglings, der auf dem Ast eines Baumstammes sitzt und eine grosse Traube, welche von einer um den Stamm sich windenden Weinrebe herabhängt, mit beiden Händen presst und den Saft derselben sich in den offenen Mund träufeln lässt, ist das Werk eines neueren italienischen Künstlers, etwa aus dem siebzehnten oder Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, und stand, wie alle äusseren Merkmale zu erkennen geben, unter freiem Himmel, vielleicht in dem Park einer Villa, ohne jemals in der Erde gelegen zu haben. Der Marmor ist allerdings griechisch; aber die grobsinnliche Idee im Allgemeinen, das nicht ganz künstlerisch Vortheilhafte in der ganzen Anordnung, der Mangel einer sorgfältigen Charakteristik, die moderne Behandlung einzelner Theile, z. B. der über die Maassen schlechten Schaamtheile und der lang, fast in verfließenden Formen gebildeten Zehen, drücken dem Ganzen zu augenscheinlich den Stempel neuerer italienischer Kunst auf. Ein daneben stehender Panther scheint vielleicht nach der Absicht des Künstlers der Figur einen bacchischen Charakter haben verleihen sollen; aber dafür fehlen an der Figur selbst alle Merkmale gänzlich, wodurch sich in den Werken der Alten dieser Charakter so bestimmt ausspricht. —

Dagegen zieht das schon erwähnte Prachtgefäss, in Gestalt eines grossen $2\frac{1}{2}$ Fuss im Durchmesser haltenden und auf zierlich kannelirtem Fusse, in seiner ganzen Höhe von 2 Fuss 4 Zoll, ruhenden Kraters, von schönem grünem Marmor, durch die Schönheit und Reinheit seiner Form und Verhältnisse die Aufmerksamkeit um so mehr auf sich. Im Mittelpunkt des Innern der Schale zeigt sich das gut gearbeitete Bild eines Medusenkopfes von vorne. Die jetzt daran befindlichen Henkel sind neu, da die alten abgebrochen waren. Das Gefäss steht auf einem Fussgestelle in der Gestalt eines grossen Säulenschaftes von buntem aegyptischem Marmor, mit verziertem Fusse von weissem. —

Einige kleinere Köpfe, z. B. eines Vertumnus, eines alten Bacchus, im alt-griechischen Styl, eines Amor, eines Domitian, zeichnen sich als gute Arbeiten aus, und verdienen

die Restaurationen, die sie von Seiten einiger erlittenen Beschädigungen bedürfen. — Unter den ganzen Figuren macht sich der grössere Theil eines stehenden Telamon bemerklich, der als Stütze einer Last gedient haben muss, wie aus der ganzen Stellung und der angestrengten Muskulatur hervorgeht. —

Unter den Reliefs ist ein, auf einem antiken cylindrischen mit Meerpferden in Relief geschmückten Fussgestelle beweglicher, runder Schild, von weissem Marmor, besonders schätzbar. Er ist auf beiden Seiten mit flachem Relief verziert, auf der einen Seite mit einem auf einem Delphin schiffenden Amor, auf der andern mit einem schwimmenden Meerdrachen; Arbeiten aus guter Zeit. —

Die mit Inschriften bezeichneten und mit Bildwerk verzierten kleinen Sarkophage bestehen in folgenden Denkmälern:

- 1 Fuss 4 Zoll hoher, in halbzirkelförmiger Gestalt, mit seinem Deckel. Zwei Kinder schliessen folgende Inschrift ein:

D.	M.
C. PRIMINIO MACRO VET	
FARSVLEIA. MESTRIA	
VXOR. ET PRIMINIVS	
ROMVLVS. FILIVS. DVLCIS	
SIM (o) VENEMERENTI. FECE	
RV. NT.	

Von den Händen der Kinder hängt ein Blumen- und Fruchtgewinde herab. Auf dem Deckel ein Baum, eine Cista, ein vierfüssiges Thier und ein Vogel. —

- 2 Fuss hoher rechteckiger Sarkophag. Auf der Vorderseite folgende Doppelinschrift:

DIS. MANIBVS
SERVILIAE. A. L
ARTEMONIDI
CONIVGI. CARIS
SIMAE.

DIS. MANIBVS
A. SERVILIO
A. (M) *) ..AE. (Piae?)
MEMORIAE.

Uebrigens verziert mit zwei Amorinen-Köpfen in den Winkeln; in der Mitte mit dem Kopf eines Löwen, einem Fruchtgehänge und einem Thier. —

- 1 Fuss hoher kleiner Sarkophag mit der Inschrift:

OSSA
E CALPVR. PHAIDONIS.

Unterhalb ein Laubgewinde; in den Winkeln zwei Kandelaber. Mit einem Deckel, der aber etwas beschädigt ist. —

- 1 Fuss 10 Zoll hoher Aschenbehälter in Cylinderform mit seinem Deckel, der mit Blättern geziert ist. An der Urne selbst vier kleine Genien, deren je zwei einen Feston halten; zwei Mantelfiguren und auf jeder entgegengesetzten Seite ein Medusenkopf. —

Die anderweitigen Inschriften, 7 an der Zahl, sind, mit Ausnahme eines griechischen Fragments, lateinisch und aus verschiedenen Zeitaltern. Die eine auf einer Platte gelben

*) A(rtemonidis) M(arito),

Marmors ist in Absicht der Form der Buchstaben merkwürdig, doch scheint sie einer spätern Zeit anzugehören. —

Einige römische Gewichte, sowohl von schwarzer Steinmasse mit dem Namen des Praef. Urb. Junius Rusticus, der sehr oft auf Denkmälern dieser Gattung erscheint, bezeichnet, als auch von weissem Marmor, werden die Zahl und die Folgereihe ähnlicher im Königlichen Museo vermehren und ergänzen. —

Eine Gruppe von schwarzem Marmor, nämlich die eines Löwen, welcher ein Pferd zerreisst, ist aus der Zeit der cinquecento, aber von guter Arbeit. Die Füsse des Pferdes sind abgebrochen, doch vorhanden. —

Für den Architekten dürfte vielleicht manches unter dem zierlich gearbeiteten Leistenwerk und den Ornamenten ehemaliger Gebäude Anziehendes seyn. Zwei gleich grosse Säulen-Tronke von orientalischem Granit sind zu Fussgestellen anderer Monumente höchst brauchbar. —

Ein grosser, grob gearbeiteter, steinerner Phallus, ehemals das äussere Symbol eines Pompejanischen Hauses, kann als Beitrag zu den Aushängeschilden der alten griechischen Häuser willkommen seyn. —

Zu dieser Abtheilung sind auch die Mosaiken gerechnet. Sie bestehen in 38 einzelnen Stücken; unter ihnen einige, die sich als moderne Arbeiten charakterisiren. Die übrigen stellen sich theils als besondere Ganze, theils als Fragmente dar. Das vorzüglichste von allen eine $2\frac{1}{2}$ Fuss im Quadrat haltende und mit zierlichen Rändern eingeschlossene Platte mit verschiedenen Vögeln und Früchten auf weissem Grunde. Ein später darüber gezogener gelber Firniss macht die Grundfarbe auf dem grössten Theile der Oberfläche etwas unkenntlich. — Ihr zunächst steht ein kleineres mit zwei im Wasser schwimmenden Vögeln, die sich im Wasser abspiegeln. Das Element ist durch einen Fisch angedeutet. — Zwei Tafeln, auf der einen ein dem Reiher ähnliches Wasserthier in brauner und rother Farbe, auf dem andern ein Hahn mit bunten Federn, scheinen zwar von antiken Steinen zu seyn, aber von neuerer Zusammensetzung; dann ein ovales Medaillon mit einem schwarzem Scorpion auf weissem Grunde und mehrere Quadrate mit Rosetten aus den Winkeln von Fussböden, stammen grösstentheils aus den Ruinen des Palastes Tibers zu Capri. Endlich zwei kleine antike Pilaster, mit bunter Mosaik eingelegt.

Aus der sechsten Abtheilung, den Aegyptischen Monumenten, konnte nur, bei dem grossen Reichthum der Königlichen Sammlung, eine Auswahl getroffen werden. Sie ist auf 29 Denkmäler gefallen, die, durch vorzügliche Erhaltung, grosse Seltenheit und Merkwürdigkeit ihres Inhalts, zunächst als wahre Bereicherungen des Königl. Museums anzusehen sind. Diese bestehen theils in einigen grossen und kleineren bemalten steinernen Grabstelen; einigen Reliefs von vorzüglicher Erhaltung und sehr scharfer und sauberer Hieroglyphenschrift; zwei grösseren merkwürdigen hockenden und knienden Priester-Figuren von Kalkstein; dem schön gearbeiteten Kopf eines Horus von grünem Basanit, mit einem merkwürdigen Relief am Hintertheile; einigen grossen und seltenen Bildern von Holz, unter andern einer grossen Schlange mit weiblichem Kopfe; — mehreren seltenen Figuren in Bronze; — drei grossen Scarabäen, theils mit Schrift, theils in seltener Form und Stein-

art; — einigen ausgezeichneten Gefässen in Stein; — einem steinernen und hölzernen Schreibzeuge; — zwei Werkzeugen, einem steinernen Spaten und einer hölzernen Wurfchaufel; — einer grossen Tafel von dickem orientalischen Alabaster mit einer erhobenen Zirkelscheibe in der Mitte, die an der Peripherie mit Götternamen beschrieben ist, daneben mit runden konkaven Vertiefungen, zweien hervorstehenden länglich viereckigen Tafeln mit Hieroglyphen und einer Tabelle mit sauber eingeschnittenen Zahlzeichen; — endlich aus einem grossen, an 15 Fuss langen, schön erhaltenen Papyrus, und dem Fragment einer andern vielleicht historischen Papyrusrolle.

U e b e r

d i e a n t i k e n K u n s t w e r k e der herzoglichen Gallerie zu Parma.

Parma, unter den Städten Italiens einst durch glänzende Kunstsammlungen so ausgezeichnet, verlor alle diese Schätze auf einmal in Folge der Versetzung des spanischen Infanten Don Carlos auf den Thron von Neapel. Alles, was die farnesischen Herzöge im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, theils durch die Gunst des Papstes Paul's III., theils durch fortwährende Ankäufe, an kostbaren Gemälden, Münzen, Alterthümern und Merkwürdigkeiten aller Art zusammengebracht, sogar die herzogliche Bibliothek, wurde 1736 nach Neapel versetzt, obgleich Don Carlos, erst 1731 mit Parma und Piacenza belehnt, diese Herzogthümer kaum vier Jahre besessen hatte und bald nachher seinen eigenen Bruder, Don Philipp, zum Nachfolger erhielt. Nur die unsterblichen Meisterwerke des Correggio im Dom und in der Johannes-Kirche, zum Glück al Fresco gemalt! machten seitdem Parma dem Kunstsfreund noch merkwürdig; denn die noch schöneren, wenigstens bei weitem anziehenderen Gemälde desselben grossen Künstlers im Innern des Pauliner Nonnen-Klosters waren bis zum Jahr 1794 nicht bloss unzugänglich, sondern wegen der strengen Clausur völlig unbekannt. Ausserdem bewunderte man den Dom selbst, das prächtige, ganz mit Marmor bekleidete uralte Baptisterium, das berühmte, in antiker Weise ausgeführte farnesische Theater und einzelne Reste jener zahlreichen Kunstwerke, welche die 36 Kirchen und 40 Klöster des grossen, einst volkreichen Parma geschmückt hatten.

Es war I. M. der regierenden Herzogin Marie Louise, Erzherzogin von Oestreich, vorbehalten, Parma aufs neue zu einem Mittelpunkt der Kunst zu erheben. Im Jahr 1822 wurde die ganz in Verfall gerathene Akademie der Künste nach einem von Toschi entworfenen, höchst zweckmässigen Plan neu organisirt *) und ist unter der Leitung dieses trefflichen Meisters jetzt vielleicht die erste Schule der Kupferstecherkunst in Europa. Bald nachher begann der Bau einer neuen Bildergallerie, und die darin vereinigten Gemälde, antiken

*) M. s. Berliner Kunstblatt, Februarheft 1828, Seite 40.

und modernen Statuen wurden unter die Aufsicht der herzoglichen Akademie der Künste gestellt, was auch mit den beiden Zimmern des ehemaligen Paulsklosters, welche die Gemälde des Correggio und des Araldi oder Casella enthalten, so wie mit dem farnesischen Theater geschah, um die Erhaltung dieser Denkmäler zu sichern. Dieses im Jahr 1608 vollendete Theater, welches bis fünftausend Zuschauer bequem fassen kann und mit Malereien und Statuen reich geschmückt ist, wird nämlich wegen seiner Grösse zu Darstellungen gar nicht, oder blos in ausserordentlichen Fällen benutzt. 1828 wurde auch ein für sich bestehendes Museum der Alterthümer (Ducale Museo d'Antichità) eröffnet, welches in vier Sälen, in dem einen Medaillen und Münzen, in dem zweiten Werke in Marmor und gebrannter Erde, in dem dritten antike Bronzen, im vierten Inschriften enthält, und noch zwei andere Gemächer in sich schliesst. Von diesen allen behalte ich mir vor, Ihnen künftig Mittheilungen zukommen zu lassen.

Die herzogliche Gallerie enthält sechs Gemälde von Correggio, eins von dessen Sohn Pomponio Allegri, einen ächten Rafael, eine Kreuzabnahme von Francesco Francia, welche für das schönste Werk desselben gilt, und eine Kreuztragung von Tizian. Die Aechtheit eines übrigens vortrefflichen Andrea del Sarto wird in Zweifel gezogen, da dasselbe Bild sich auch in der Gallerie zu Florenz befindet. Von Bronzino, Allori, Bassano, Dosso Dossi, Schidone, Procaccini, von allen drei Caracci's, von Guercino, Samacchini, Lionello Spada und vielen anderen, ältern und neueren Meistern sieht man ebenfalls ausgezeichnete Arbeiten. Insbesondere findet man alle Parmesanischen Künstler in möglichster Vollständigkeit beisammen. Michel-Angelo Anselmi, dessen Werke häufig dem Correggio selbst beigelegt werden, Alessandro Araldi, einen Schüler des Johann Bellin, den Parmigianino, nebst dessen Lehrer Pier-Ilario Mazzola und seinen Schüler und Neffen Girolamo Mazzola, ferner Giorgio Gandino, Pier-Antonio Bernabei, Rondani, Bertoja, Amidano und Giambattista Tinti, alle aus dem sechzehnten Jahrhundert. Aus dem siebzehnten Lanfranco, Badalocchio, Orlandini, Gatti, und die schon dem achtzehnten angehörenden Ilario Spolverino, Giambattista Tagliasacchi, Clemente Ruta, Giuseppe Peroni, Pietro Ferrari, endlich Gaetano Callani, der 1809 starb.

Für jetzt ist es indess meine Absicht, Sie insbesondere von den Antiken der herzoglichen Gallerie zu unterhalten, deren zwar nur 18 sind, die aber in mancher Beziehung besondere Aufmerksamkeit verdienen. Sie sind zum Theil aus dem herzoglichen Lustschloss Colorno hieher versetzt, einige andere befanden sich in Guastalla, die meisten aber sind eine Ausbeute der noch immer fortgesetzten Nachgrabungen in den Trümmern der römischen Provinzialstadt Veleja, denen auch das herzogliche Museum seine schätzbarsten Bereicherungen verdankt. Man erstaunt, wie im Alterthum selbst die unbedeutenderen Landstädte, zu denen man Veleja, dessen kaum ein alter Schriftsteller Erwähnung thut, zählen muss, mit so zahlreichen Kunstwerken, Denkmälern und Inschriften aller Art geschmückt waren. Ueber diese merkwürdigen Trümmer in der Nähe Piacenza's werde ich Sie indess bei einer andern Gelegenheit umständlicher in Kenntniss setzen, und wende mich jetzt zu den Antiken der Gallerie von Parma.

1. Kolossaler Jupiterkopf in Carrarischem Marmor, von einer Statue oder Büste getrennt, mit einem Diadem über den herabwallenden mächtigen Locken des Haupthaars, und

einem Ausdruck höchster göttlicher Majestät im Antlitz, welches den Vater der Götter und Menschen ankündigt. Dieser Kopf, wovon nur die Nase beschädigt und restaurirt ist, wurde zu Colorno gefunden.

2. Kolossaler stehender Herkules aus aegyptischem Basalt oder Basanit, nebst der gleich zu erwähnenden bacchischen Gruppe, das grösste bekannte Werk in dieser unbezwinglichen Steinart, zwar fragmentirt, aber in allem Erhaltenen von bewundernswürdiger Arbeit. Kopf und Körper sind jugendlicher als gewöhnlich, die Arme verloren; über den linken war das Löwenfell geworfen, und wahrscheinlich hielt der Halbgott in dieser Hand die Aepfel der Hesperiden, während er mit der Rechten sich auf die Keule stützte. Diese Statue ist 1724 in den farnesischen Gärten zu Rom unter den Trümmern eines Prachtsaales der Kaiserpaläste gefunden und nach Colorno versetzt worden.

3. Bacchus, auf einen Faun gestützt, kolossale Gruppe in Basalt, zugleich mit jenem Herkules entdeckt, allein von besserer Erhaltung. Wahrscheinlich, wie in den nicht selten ähnlichen Darstellungen, als Sieger Indiens gedacht, scheint der vergötterte Sohn der Semele sich seiner eigenen Weichlichkeit zu freuen. Sein Haupt ist mit einer Binde umwunden, das lockige Haar fällt bis auf die Schultern herab. Der Faun, beträchtlich kleiner, stützt und umfasst zugleich den Gott mit seiner Rechten, zu dem er freudig hinauf blickt. Der Gegensatz der derben Formen des Satyrs neben den zarten des Bacchus hebt diese noch mehr hervor und die Gruppe wird durch das Gewand des letzteren anmuthig verbunden. Ein Mantel fällt von dessen linker Schulter herab auf den Faun, und windet sich dann um Schenkel und Bein jener Seite, wo der dienende Halbgott dem Bacchus sich anschmiegt.

Das prachtvolle Gemach, dem einst diese durch Grösse, Material und Arbeit ausgezeichneten Statuen zur Zierde dienten, scheint eine Art Vorsaal gewesen zu seyn, indem aus demselben mehrere Thüren und Gänge in die inneren Zimmer des Pallastes führten. Die Grösse war sehr beträchtlich, die Säulen aus gelbem numidischen Marmor (*giallo antico*) mit überaus reich verzierten Basen und Gebälk, die Decke aller Vermuthung nach gewölbt; zwei grosse Nischen enthielten jene Kolosse von Basalt*). Sowohl der Charakter der Architektur als der Skulpturen entspricht dem Zeitalter des Domitian, welcher Kaiser das palatinische Haus der Cäsarn (*domus Palatina*) mit einer Pracht, die selbst den Tempel des Capitolinischen Jupiter zu verspotten schien, durch den Architekten Rabirius aufführen liess. Für diejenigen, welche in diesem glänzenden Atrium der Zulassung zu der Person des Herrschers warteten, musste die Darstellung des Herkules mit den Aepfeln der Hesperiden und des Bacchus in der Siegeslust nach Bezwingung Indiens den Inbegriff aller Kraft, Ehre, Herrschaft und Seeligkeit andeuten, die nur götterverwandten Helden zu Theil ward.

4. Kleiner Torso eines Knaben, in Marmor, von ausgezeichneter, vielleicht griechischer Arbeit. Spuren von Flügeln auf dem Rücken verrathen, dass dies graziöse Werk einen Genius oder Liebesgott dargestellt habe,

*) Man sehe das bekannte, indess Fragment gebliebene Werk: *Del palazzo de' Cesari, opera postuma di Monsor. Francesco Bianchini*, Veronese; Verona 1738 fol., wo auch restaurirte Abbildungen jener beiden Kolosse gegeben werden.

5. Statue der Livia von carrarischem Marmor, in Veleja zugleich mit der antiken Dedication gefunden, so dass über die Richtigkeit der Benennung kein Zweifel seyn kann. Die schlaue Gemahlin des Augustus ist hier als personificirte Pudicitia in mehr als natürlicher Grösse dargestellt; die Gewandung ist vortreflich, blos die Hände fehlen.

6. Agrippina, die Gemahlin des Germanicus, im Charakter der Juno dargestellt, mit gegipfeltem Diadem (sphendone) und majestätischer Tracht. Gleichfalls kolossal und mit der antiken Inschrift.

7. Drusilla, die Tochter der vorigen und Geliebte ihres Bruders Caligula, in Haltung und Gewandung der Livia nicht unähnlich, nur trägt sie in der linken, mit drei Ringen geschmückten Hand ein rundes offenes Kästchen, mit Schmucksachen angefüllt, wie es scheint. Der erhaltene Name erhöht auch hier den Werth der schön gearbeiteten Statue.

Ausser diesen sind noch zwei männliche und eine weibliche Statue, offenbar aus derselben Zeit und Personen derselben Familie darstellend, alle von mehr als natürlicher Grösse und in carrarischem Marmor ausgeführt, zu Veleja gefunden worden; allein da die Dedications-Inschriften fehlen, so ist es schwer, ihnen bestimmte Namen zu geben.

8. Die eines römischen Feldherrn im Harnisch mag ursprünglich den Germanicus dargestellt haben, allein später ist ein andrer Kopf aufgesetzt, der sichtbar von schlechterer Arbeit ist, als das übrige. Man glaubt darin den Imperator Claudius zu erkennen; allein ausser der Inschrift fehlen auch die Beine und der rechte Arm.

9. Ein römischer Jüngling mit Bulla und Toga praetexta, zu seinen Füßen ein Scrinium oder rundes Kästchen mit Schriftrollen. Am natürlichsten scheint es, den Caligula hier zu vermuthen, so dass alle diese Statuen noch bei Lebzeiten des Tiberius errichtet sein müssten; allein andere wollen in den Zügen eher den Nero erkennen. In Betracht der Arbeit steht diese Statue den anderen nach.

10. Die schönste von allen ist dagegen eine leider fragmentirte weibliche Gestalt, ohne Kopf, ohne Hände und Namen, an der man aber die edle Stellung, so wie das meisterhafte durchscheinende Gewand bewundern muss. Wegen der zugleich gefundenen Statuen glaubt man, sie gehöre der jüngeren Agrippina, der Drusilla Schwester und Mutter des Nero.

11. 12. Zwei Magistrats-Personen von Veleja, fast in derselben Kleidung und Stellung. Die Toga bedeckt zugleich das Haupt, zum Zeichen priesterlicher Würde; die ausgestreckte Rechte deutet Redner an; in der Linken halten sie eine Schriftrolle, als Mitglieder des Stadtrathes (Decuriones); ein Ring an eben dieser Hand lässt errathen, dass sie zum Ritterstande gehören; zu beider Füßen ist auch ein Scrinium angebracht, in Beziehung auf verwaltete Aemter. Die Ausführung dieser Statuen von mehr als natürlicher Grösse in carrarischem Marmor ist mittelmässig, die Gewänder sind mit verworrenen Falten überladen; die fast glatt gearbeitete Rückseite lässt vermuthen, dass sie auf dem Forum oder in der Curia an einer Mauer aufgestellt waren. Namen sind nicht gefunden worden.

13. 14. Ein kolossales und ein kleineres Brustbild des Vitellius in Marmor. Bei der ausserordentlichen Seltenheit der antiken Darstellungen dieses Kaisers, dessen Andenken von den siegenden Vespasianern möglichst vertilgt wurde, ist es aller Aufmerksamkeit werth, dass jenes erste Werk unleugbar ächt ist; die kleinere Büste scheint dagegen zu den zahlreichen modernen Bildnissen des Vitellius zu gehören, die man, um die Reihe der zwölf

ersten Caesarn vollständig zu besitzen, im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert nachmachte. Auch an jener scheint nur der Kopf antik; sie befand sich früher zu Guastalla.

45. Büste des Lucius Verus, von mehr als natürlicher Grösse, ebenfalls aus Guastalla.

16. Ein moderner Galba, 17. eine zur Nymphe restaurirte Venus und 18. ein zum Faun umgeschaffener Athlet verdienen nicht, dass ich aus so weiter Ferne Sie umständlich davon unterhalte, obschon die antiken Theile der beiden letzten von grosser Schönheit sind.

Ausser diesen sind in der herzoglichen Gallerie noch einige moderne Bildhauerarbeiten aufgestellt, worunter sich zwei Basreliefs aus dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts, die Anbetung der heil. drei Könige und die Flucht nach Aegypten, durch Einfachheit, Grazie, Lieblichkeit der Composition und der Köpfe, zierliche Gewandung und eine für jene Zeiten seltene Correctheit auszeichnen. Der Urheber dieser gemüthlichen Arbeiten ist unbekannt; leider ist hin und wieder Einiges daran beschädigt.

— o —

K ü n s t l e r u n d K r i t i k e r ;

Bemerkungen von H. A. Daehling, Mitgl. des Senats der K. Akad. d. Künste.

Die sich immer vergrössernde Theilnahme des Publikums an den öffentlichen Kunstausstellungen ist unstreitig die nächste Veranlassung zu den bisher in öffentlichen Blättern darüber erschienenen Beurtheilungen. Anfänglich war der Zweck derselben wohl der, das grosse Publikum, bei dem nicht immer hinlängliche Kunstkenntniss zur richtigen Würdigung der aufgestellten Arbeiten zu erwarten ist, auf das Sehenswerthe hinzuleiten, und seinen Genuss, wie seine Kunstliebe, zu erhöhen. Dieser Zweck wäre allerdings sehr lobenswerth; allein, wie denn selten etwas in seinen Gränzen bleibt, so wurden auch hier dieselben überschritten, da die Beurtheilungen sehr oft von sogenannten Kennern ausgingen, die zwar die Kunst aus Lehrbüchern kennen gelernt haben, aber selten durch richtig geleitetes Studium der Kunstwerke selbst in ihr eigenstes Leben eingedrungen sind; häufig auch, durch falschen Enthusiasmus irre geleitet, sich eine gänzlich verkehrte Ansicht von ihr zu eigen gemacht haben, und Forderungen an sie richten, die oft ganz unerreichbar sind, indem sie die, der Kunst durch ihre Mittel gesetzten Gränzen überschreiten. Der durch diese Kenner an die Kunstleistungen angelegte Maassstab, aus veralteten oder unrichtigen Maximen zusammengesetzt, konnte nur schiefe und schwankende Urtheile hervorbringen, auch nicht selten wurde ein, den Künstler nur verwundender Spott zu Hülfe gerufen, um das Publikum zu ergötzen, und so der gute Zweck, den eine einfache, nicht mit Nebenzwecken verbundene Kritik gewähren kann, meist ganz verfehlt.

Wenn nun auch eine solche Kritik denjenigen Theil des Publikums, der durch eigene Ansicht und unbefangenes und gebildetes Urtheil sich achtbare Kenntnisse verschafft hat,

von dem nicht ableitet, was er in den Kunstproductionen zu suchen hat; auch den ausgebildeteren Künstler, der da weiss, was er will, und erprobten Grundsätzen und Erfahrungen bei der Ausführung seiner Arbeiten folgt, unberührt lässt, und ihn in seinem Gange nicht irre macht: so führen diese Beurtheilungen doch auf anderer Seite manchen, auf die Weiterförderung der Kunst einwirkenden Nachtheil herbei. Dieser Nachtheil aber ist besonders in Rücksicht auf den jüngeren, noch in seiner Ausbildung begriffenen Künstler, auf den die Hoffnung auf das immer höhere Aufblühen der Kunst in kommender Zeit gerichtet ist, in Betracht zu ziehen, da ihm noch jedes öffentlich ausgesprochene Wort imponirt, ihn irre macht in seinen Ansichten, und ihn sogar oft auf falsche Wege verlockt. Der junge Künstler, der sich einem Meister angeschlossen hat, soll ihm vertrauen, und mit der Ueberzeugung sich seiner Leitung hingeben, dass der zu empfangende Rath gut und richtig sey. Der Künstler aber ist nicht immer des Wortes mächtig: so wie die Sprache in seinen Werken in Formen und Farben besteht, so auch hauptsächlich sein Rath und Urtheil, um den Schüler weiter zu führen. Es gehört indess schon eine nicht unbedeutende Ausbildung in der Kunst dazu, ehe es als klarer Begriff in der Seele des Künstlers feststeht, dass er nur durch Formen und Farben seine Gedanken, als solcher, ausdrücken kann und darf, von dem Schüler aber ist dieses noch nicht zu fordern. Den grössten Nachtheil aber führen jene sogenannten begeisterten Urtheile herbei, die, aus blindem Enthusiasmus und falscher Ansicht von der Kunst entspringend, den Schüler prunkende, aber nur in Worten zu gebende Ideen als das Höchste ansehen lassen, was die Kunst erreichen kann. Wie Mancher ist schon dadurch völlig zu Grunde gegangen, von dessen ersten Versuchen mit vollem Recht Vortreffliches für die Zukunft zu erwarten stand. Es lohnt daher wohl die Mühe, einige Gedanken zu entwickeln, auf welche Art eine gute und die Kunst fördernde Kritik über Werke lebender Künstler abzufassen ist, durch welche das Publikum wie die Künstler befriedigt werden; um so mehr, da der jetzige Standpunkt der Kunst an sich sowohl, wie gegen die übrige Welt, eine richtige und erschöpfende Beurtheilung derselben nicht blos wünschenswerth, sondern sogar nothwendig macht.

Der Standpunkt der Kunst *), als eine freie Geistesäusserung betrachtet, ist dem der geistigen Aeusserungen in anderen Gebieten in so fern gleich, als der Zweck beider nur auf höhere Bildung des Menschengeschlechtes gerichtet ist und gerichtet seyn darf; folglich muss sie auch, hinsichtlich ihrer Grundsätze, sich ihnen gleichzustellen suchen. Der, welcher ein öffentliches Urtheil über Kunstwerke auszusprechen sich berufen fühlt, muss also die Ansicht mit voller Klarheit und umfassend besitzen, dass an alle Kunstausbübung die Forderung gemacht werden muss: dass Tiefe, Bedeutung und klarer Zusammenhang aller Theile ihren Hauptcharakter bilden müssen, dass diese Ansicht die allein würdige sey und das Ziel be-

*) Dem Kundigen wird es nicht entgehen, dass in den nachfolgenden kurzen Andeutungen die Elemente einer wahrhaft philosophischen Kunstlehre verborgen liegen, die nur einer weiteren Entwicklung bedürften, um in ihrer erschöpfenden Gründlichkeit erkannt zu werden. Zwar sind die eigentlichen Lehrmittel des Künstlers Formen und Farben; die Klarheit des Gedankens, als unerlässliche Bedingung jeder Meisterschaft, bewährt sich, sobald es ernstlich versucht wird, immer auch in der discursiven Mittheilung durch das abstraktere Wort.

stimme; dem jetzt der Künstler nachzustreben habe, wenn er den Anforderungen, die unbedingt an ihn gemacht werden können, genügen will, dieses Ziel aber Wahrheit der Darstellung sey. Dass diese Wahrheit aber nicht bloß in der an sich nothwendigen Naturwahrheit der einzelnen Theile seines Werkes, sondern darin bestehe: durch richtige Wahl der Kunstmittel einen künstlerisch darstellbaren Gedanken so vor Augen zu bringen, dass er, theils in seinem ganzen Umfange, theils ohne der weiteren Erklärung durch Worte zu bedürfen, verständlich sey. Dass hieran sich nothwendig die Forderung an den Künstler schliesse, dass derselbe zunächst seinen zu bearbeitenden Gegenstand und dessen geistigen Inhalt verstehe, im Denken überhaupt aufgeklärt, und namentlich seine eigene menschliche Natur ihm kein fremdes Feld sey, da er ohne Kenntniss derselben der richtigen Einwirkung, theils auf sein Werk, theils auf dessen Beschauer, nie gewiss seyn kann. Dass es, wenn auch von dem Künstler zuerst gefordert werden muss, seine Darstellung wahr und verständlich zu machen, doch auch nicht obenhin angesehen werden darf, welche Gegenstände er zur Bearbeitung wählt, da das höchste Ziel des Künstlers, dem Idealen sich mehr und mehr zu nähern, nur durch Bearbeitung solcher Gegenstände sich erreichen lässt, die einer idealen Behandlung fähig sind und sie nothwendig machen *).

Noch weniger aber darf die blosse Technik allein als etwas Selbstständiges in der Kunst betrachtet werden. Der Kritiker muss die Nichtigkeit der Meinung ganz erkennen, nach welcher das Werk eines Künstlers, wenn es allein mit einem hohen Grade von technischer Vollendung durchgeführt ist, ohne die höheren Anforderungen, die an dasselbe gemacht werden können, in gleichem Maasse zu befriedigen, schon den Namen eines Kunstwerkes verdiene. Vielmehr muss er wissen, dass alle Technik und künstlerische Fertigkeit nur Mittel zum Zweck seyn dürfe; er muss den Werth der Technik kennen, in so fern als es keinem Künstler möglich ist, ohne dieselbe seine Gedanken mit Leichtigkeit und Präcision auszudrücken: dass aber, grade weil sie zum Ausdruck von Gedanken dienen soll, sie mit um so grösserer Gewandheit und Mannigfaltigkeit ausgeübt werden müsse, je mannigfacher die Gedanken sind, die als Kunstwerke ausgeführt werden. Fast dasselbe gilt auch im Allgemeinen von Composition, von Zeichnung und Farbe. Diese Theile der Kunst stehen zwar, ihrer Natur nach, der höheren Ansicht von derselben sehr nahe, denn da allein durch Composition und Zeichnung der Gedanke des Werkes dargestellt, durch Farbe in dem Anschauer die dem Werke analoge Gemüthsstimmung hervorgebracht werden soll, so bestimmt sich dadurch schon ihr tieferes und innigeres Verhältniss zur eigentlichen Kunst. Rein hervortreten kann dieses aber immer nur durch richtige Anwendung; denn wenn auch sehr vieles Wissen und mannigfache Kenntnisse zu diesen Theilen der Kunst gehören, so wird ihre, auch noch so vollendete, aber nur auf sich selbst beschränkte Erscheinung stets unbefriedigend bleiben für den gebildeten Kunstsinn, wenn ihnen nicht eine specielle Bedeutung gegeben wird, und sie dem Gedanken eines Werkes untergeordnet und durch ihn modificirt werden.

*) Die aus einer niedrigeren Sphäre entnommenen Gegenstände sind allerdings auch einer ächt künstlerischen Behandlung fähig, nur ist es wesentlich, die Trennung derselben von den höher stehenden Gegenständen scharf zu nehmen, um über die eigenthümlichen Eigenschaften der Kunstmittel und ihren relativen Werth in Betracht ihrer verschiedenen Anwendung nicht zweifelhaft zu seyn, und in der Wahl derselben zu fehlen.

Der einfache Sinn, dem aber unbewusst Kunstgefühl beiwohnt, deutet schon hierauf hin, und hat es als alltägliche Erfahrung oft ausgesprochen, dass auch der schönste Körper eines Menschen nie recht erfreuet, wenn nicht ein, mit dieser Schönheit harmonirender, Geist und Charakter aus ihm hervorblickt. Eben so wahr ist es auch, dass man zu jedem bedeutenden Menschen, ehe man ihn persönlich kennt, sich eine Gestalt denkt, die ihn, äusserlich auch, als solchen bezeichnet. Für Composition und Farbe lassen sich ebenfalls in der Natur Beispiele genug finden, die hier aufzustellen zu weit führen würde, aber den Beweis abgeben, dass die Gründe für eine richtige Behandlung aller Kunstmittel nicht bloss Convention unter den Künstlern, sondern tief in der menschlichen Natur zu suchen sind, und der Kritiker sie grossentheils auch da zu finden sich bemühen muss.

Die Studien des Künstlers müssen daher sämmtlich dahin gerichtet seyn, jeden Zweig der Technik mit der möglich grössesten Freiheit ausüben zu lernen, und die höheren Kenntnisse, wie Zeichnung u. s. w. vollkommen inne zu haben, aber auch ihren Geist zu verstehen, um in jedem vorkommenden Falle, nicht bloss nach Gefühl und erworbenem Takt, sondern mit Bewusstseyn und geläutertem Urtheil die rechten Mittel zum Zweck zu ergreifen. Er muss durch diese Studien zu der klaren Ueberzeugung kommen, dass die Behandlung eines Kunstwerkes einzig nur aus seinem Inhalte hergeleitet werden, und die Regel für die Darstellung in dem Gedanken enthalten seyn müsse, der dem Werke zum Grunde liegt; also die mehr oder minder reiche, geordnete und ruhige, oder zerrissene und lebendige Composition, die mehr oder mindere Schönheit, Anmuth oder Derbheit der Formen, die heitere oder ernste und düstere Farbe, wie die Freiheit, Keckheit oder Sorgfalt der Behandlung, dahin abzwecken müssen, den Gedanken des Kunstwerkes deutlich zu Tage zu bringen, den Anschauer desselben sogleich auf den rechten Standpunkt zu führen, und ihn zu dem tieferen Erforschen desselben aufzufordern.

Der nächste Wunsch des Künstlers bei öffentlicher Ausstellung seiner Arbeit ist immer der, dass sie möge verstanden und richtig beurtheilt werden. Zu erreichen ist dieser Wunsch nur auf oben angedeutetem Wege. Von dem Kritiker aber ist man ebenfalls zu fordern berechtigt, dass er die gehörigen Kenntnisse, wenn auch grade nicht in dem Umfange, wie die practische Anwendung es erfordert, aber doch in so weit vollkommen inne habe, dass er darauf ein gediegenes und richtig würdigendes Urtheil gründen könne. Vollkommen unterrichtet muss er aber seyn in allem, was den Inhalt eines Kunstwerkes betrifft, da dieses gänzlich unabhängig ist von allen, nur mit nothwendigen practischen Uebungen zu erlangenden Kenntnissen, und auf dem Wege des Nachdenkens erworben werden kann.

Soll der Künstler aber die Kunst mit glücklichem Erfolg ausüben und das erreichen, was seine Werke, als vollendet, nothwendig bezeichnen muss: dass sie aus einem Guss geschaffen sind, so muss sie mit seiner Individualität vollkommen verzweigt und verwachsen seyn; der Mensch und der Künstler dürfen in ihm nicht getrennt erscheinen, und seine menschliche Eigenthümlichkeit nicht einem allgemeinen Begriffe von der Kunst so sehr hintangesetzt seyn, dass er dieselbe als ein, seinem innersten Wesen beinahe fremdes Geschäft treibe, so wie meistens jedes Handwerk getrieben wird. Die Wahrheit seiner Darstellungen muss tief aus seinem Innern hervorquellen, er muss sich mit Freiheit aller seiner Kräfte bedienen können. Daher müssen seine Kenntnisse sich nicht bloss auf diejenigen erstrecken, die für jeden Künstler im Allgemeinen zum Ausdrücken seiner Gedanken nothwendig erfor-

derlich sind, er muss vielmehr auch im Besitze seiner eigenen Sprache seyn; er muss zu wählen wissen unter den zu bearbeitenden Gegenständen in Bezug auf seine Eigenthümlichkeit, und auch unter den Mitteln dazu, um sich immer auf seine Weise mit Wahrheit auszusprechen. *) Dadurch wird er sich das erwerben, was man allein mit dem Namen Freiheit der Behandlung bezeichnen kann. Es ist eine leicht zu machende Erfahrung, dass die Kunst, sobald sie von allen Künstlern eines Zeitalters, auf eine zu allgemeine Weise und nach conventionellen Regeln, die nicht aus der Tiefe der Gegenstände geschöpft sind, getrieben wird, (die aber der eigenthümlichen Empfindungsweise des einzelnen Künstlers nicht genug freien Spielraum lassen, eben daher auch etwas bloß Aeusserliches werden, welches der Künstler nie ganz in sich aufnehmen und mit seinen bessern Kräften darin leben und weben kann), mit schnellen Schritten ihrem Untergange entgegen geht, und auch die Bessern, die nicht Kraft und scharfe Eigenthümlichkeit genug besitzen, dann unaufhaltsam mit fortgerissen werden. — Die Schule der Carracci und z. B. der talentvolle, aber nur zu weiche Domenichino, der durch die Widersprüche zwischen seiner Unterwürfigkeit unter trockene Schulregeln und den öftern Ausbrüchen eines tiefen, schönen Gemüthes, die beide oft in einem und eben demselben Werke zu finden sind, als ein Opfer dieser Schule sich bezeichnet, beweisen dieses hinlänglich. Eben so ging die rheinisch-deutsche Schule, nachdem sie einer Einerleiheit in Formen, Farbe und Behandlung sich hingegeben hatte, trotz der talentvollen Künstler, die sie aufweisen konnte, zu Grunde. — Dagegen aber bezeichnen sich die Werke der Künstler aus der Zeit, in welcher die Kunst noch im Wachsen war, häufig durch den eigenthümlichen Character, der ihnen durch die jedesmalige Individualität des Künstlers aufgeprägt wurde; und was man, im Vergleich mit streng schulgerechten Werken späterer Zeit, Naturalismus und Rohheit zu nennen für gut fand, möchte man, nach einer richtiger würdigenden Beurtheilung, lebendig ausgesprochenen Künstlersinn nennen, der, indem er einem einfachen, aber wahren Gefühle folgte und weil er seine Hervorbringungen lebenvoll zu machen strebte, sehr oft weit mehr über eine richtige Wahl der anzuwendenden Kunstmittel aufklärte, als alle nach einem zu allgemeinen System zusammengestellte Regeln jemals vermögen.

Der Beurtheiler von Werken lebender Künstler darf daher die Persönlichkeit derselben nie ausser Acht lassen, es dürfen ihm die eigenthümlichen Ansichten und das Ziel, welches jeder sich im Allgemeinen (ob mit oder ohne Bewusstseyn, ist hier ziemlich einerlei), bei seinen Arbeiten vorgesetzt haben mag, nicht fremd und unbekannt seyn, damit das beurtheilende Wort nicht schulmeisterlich nach zu allgemeinen Grundsätzen abgegeben, und daher oft absprechend sey, sondern leitend und bildend, indem es den Künstler über sich selbst und seine Gefühle und Begriffe klar machen soll.

*) Um einem möglichen Missverstehen vorzubeugen, scheint es nöthig zu bemerken, dass man hier nicht der Manier, die, sie mag erscheinen unter welcher Gestalt sie wolle, immer verwerflich ist, das Wort reden will.

Das jetzige Aufblühen der Kunst berechtigt allerdings zu sehr schönen Hoffnungen; allein es mögte wohl noch zu früh seyn, ein rein objectives Behandeln derselben in jedem Fall anzurathen. Grade dadurch könnte die Manier herbeigeführt werden, da sie in der Regel durch Unklarheit der Begriffe entspringt.

Verschieden muss die Beurtheilung von Werken verstorbener Künstler seyn, im Gegensatz derer von lebenden. Für erstere hat das Weiterstreben aufgehört, und man ist im Stande, aus allen von ihnen vorhandenen Werken ein Resultat zu ziehen. Der Kritiker hat nur zu beurtheilen, in wie weit sie dem damaligen Stande der Kunst genügt haben. Der Wirkungskreis der Lebenden dagegen ist, so lange ihnen noch schöpferische Kraft beiwohnt, nicht wohl als abgeschlossen zu betrachten, und, das Ziel ihres Strebens vor Augen habend, ist ein Fortschreiten und immer weiteres Entwickeln ihres Innern anzunehmen, welches durch Kritik befördert und erleichtert werden kann.

Vorzüglich muss sie dies bei jüngeren, noch in ihrer Ausbildung begriffenen Künstlern. Dem Beurtheiler liegt es ob, sie sowohl über die Kunst im Allgemeinen, als auch über ihre eigenthümlichen Ansichten aufzuklären, und sie, ohne jedoch ihr Vertrauen dadurch zu schwächen, vor dem oft nur zu starken Einfluss derjenigen Schulen, an die sie sich etwa angeschlossen haben, zu bewahren, und ihnen zu zeigen, wie sie ihre eigne Individualität entwickeln mögen, um dasjenige, was sie die Schule lehren soll und kann, für sich und ihre eigenthümliche Ausbildung zu verarbeiten.

Ohne Schulen ist heut zu Tage nicht an ein Fortbilden der Kunst, wie der Standpunkt des Zeitalters es erfordert, zu denken. Wenn auch, ohne sich an eine Schule angeschlossen zu haben, wohl manchem Künstler es gelungen ist, und ferner auch noch gelingen wird, eine nicht unbedeutende Stufe zu erreichen (denn das Genie bedarf überall nur geringer Nachhülfe), so ist es dennoch für das Gesamtbedürfniss der Künstlerwelt wesentlich notwendig, dass dasjenige, was unbedingt erlernt werden muss, in so frühen Jahren wie möglich, betrieben werde, damit für die wirkliche Ausübung und immer höhere Ausbildung der Kunst eine möglichst bedeutende Masse noch jugendlicher Kräfte in Thätigkeit gesetzt werden könne.

An diese Schulen und ihre Meister sich anzuschliessen, sich mit dem regen Leben in denselben vertraut zu machen, die Tendenz der einzelnen Schule wie die jedes Schülers richtig zu würdigen, ist eine unerlässliche Bedingung für jeden, der als Beurtheiler der dort entstandenen Werke auftreten will. Er muss ferner, nach Nachweisung des Meisters, mit der Art der Entstehung der Arbeiten sich bekannt machen, um dadurch die Eigenthümlichkeit jedes Schülers zu erkennen, und wissen, welchen Weg jeder einzuschlagen habe, um sein Ziel zu erreichen, ob er angeregt oder gezügelt werden müsse. Es müssen der Unterricht, das Arbeiten und die Kritik möglichst Hand in Hand gehen und gegenseitiges Vertrauen erweckt werden, ohne welches der Zweck des Beurtheilens gänzlich verloren geht. Auf solche Weise sich einem schönen Ziele zu nähern und mitzuwirken, dass auch andere es erreichen, ist die allein würdige Art, wie das Geschäft der Kunstkritik betrieben werden soll und muss. Seichtigkeit und Spott ergötzen nur den grossen Haufen und sind eines redlichen Willens unwürdig.

Ueber die

Restauration der Madonna des heiligen Sixt von Rafael

in der Dresdner Bildergalerie

durch Palmaroli.

Die Redaction muss bedauern, den Namen des als Staatsmann einen hohen Rang einnehmenden einsichtsvollen Kunstfreundes und selbst ausübenden Künstlers, von welchem dieser Aufsatz ihr mitgetheilt worden, nicht nennen zu dürfen, so sehr auch derselbe dieser Zeitschrift zur Empfehlung und Zierde gereichen würde. Es wird indess kaum dieser Hindeutung bedürfen, um darauf aufmerksam zu machen, dass der vielbesprochene, wichtige Gegenstand hier von einem Kenner und Meister zur Entscheidung gebracht wird.

E. H. T.

Wenn ein Bild, das schon seit Jahrhunderten die Menschheit entzückt, die Künstler begeistert hat, das noch künftige Geschlechter erfreuen und bilden kann, einem einzelnen Manne zur Restauration anvertraut werden muss, so werden, wie ausgebreitet und Vertrauen erweckend dessen Ruf auch seyn mag, — doch strenge Vorsichtsmaassregeln nöthig, um nicht mit einem köstlichen Gemeingute der gebildeten Völker, dessen Verlust, wie der eines classischen Dichterwerks, zu betrauern wäre, ein verwegenes Spiel auf Gewinn und Verlust zu wagen. Dass die Madonna des heiligen Sixt zu den vorzüglichsten Werken der besten Kunstepoche gehört, darüber ist kein Zweifel. Der Ausdruck in den Köpfen der Mutter und des Kindes ist unübertroffen. Der erste vereinigt Milde und Hoheit, Jungfräulichkeit und Mutterwürde in lieblicher Einfalt, ohne irgend eine der Schranken zu zeigen, welche der Individualität durch Zeitalter, Nationalität, oder sonst durch eine die Fülle der reinen Menschheit einengende Besonderheit auferlegt werden. Das Gesicht des Kindes zeigt, bei naiver Kindlichkeit und Natur, Kraft und Ahnung einer ersten hohen Bestimmung. Der Kopf des Pabstes zeigt den Ausdruck eines würdigen Alters, in welchem die Würde der Menschheit sich nur vor göttlichen Naturen beugt. Das Gesicht der heiligen Barbara ist lieblich und rein und erinnert in Form und Ausdruck an die weiblichen Köpfe des Leonardo da Vinci.

Die beiden Engel verdienen auch vorzügliche Bewunderung. Mit der ungezwungenen natürlichen Haltung eines nur sich selbst und für den gegenwärtigen Augenblick lebenden Kindes, mit der herrlichen Lebensruhe in freudiger Unschuldswelt, giebt doch ihr Blick ein frohes und tief sinniges Beschauen einer geheimnissvollen himmlischen Erscheinung. Und doch traut man ihrem kindlichen Sinne wohl zu, auch nach dem Farbenspiel eines Schmetterlings haschen zu können. — Wie flach und unbedeutend erscheinen dagegen die Engelsgesichter anderer berühmten Maler! Schon durch diese wunderbare Vereinigung dessen, was schon dem Gedanken schwer zu verknüpfen ist, mittelst räumlicher Verhältnisse in dem Antlitze dieser Engel hätte Rafael sich auf der höchsten Stufe der Meisterschaft gezeigt, wäre auch kein anderes Denkmal seiner Kunst gerettet worden.

Zu bedauern wäre es, wenn der Zustand eines solchen Bildes nicht vorher, ehe es Palmaroli anvertraut wurde, von unparteiischen Kennern in allen Theilen genau untersucht und die Resultate der Prüfung in allen Einzelheiten aufgezeichnet seyn sollten. Bei diesem Meisterwerke wird solche Vorsicht nicht überflüssig geachtet seyn, und Palmaroli hätte sie schon um seiner selbst willen verlangen müssen. Auch die Anwendung eines geheim gehaltenen Verfahrens der Reinigung konnte bei solchem Schatze, dessen Ersatz unmöglich, nicht zulässig geachtet werden. Nach der Reinigung war der veränderte Zustand des Bildes eben so sorgfältig von Unparteiischen amtlich zu untersuchen, die Ergebnisse mit den früher bemerkten zu vergleichen und der Restaurator über die Ursachen der etwa sich zeigenden nachtheiligen Aenderungen im Bilde zu vernehmen. Diesem muss auch die Verpflichtung obgelegen haben, die bei der Reinigung etwa ans Licht gekommenen ältern Retouchen vor allem weitem Verfahren gleich anzuzeigen und von Sachverständigen constatiren zu lassen, um zu entscheiden, ob deren Abnahme rathlich sey. — Wie ohne solche genaue und alle Einzelheiten beobachtende Untersuchung einem aufmerksamen Beobachter der frühere Zustand des Bildes vor der Restauration erschienen ist, mag Folgendes andeuten:

Das ganze Bild war trübe und unklar, als sähe man es durch einen gelbgrauen Nebel, ohne dass sich einzelne Stellen als besonders nachgedunkelt zeigten, welches überhaupt bei den Bildern Rafaels und seiner Zeitgenossen nicht der Fall zu sein pflegt. Erst spätere Maler, besonders der lombardischen Schule, bedienten sich des nachdunkelnden Asphalts, wodurch so manchem Meisterwerke die Haltung und den Gegenständen die Rundung und richtige Form genommen ist. Das Hohe und Edle des Ausdrucks in den Gesichtern war jedoch deutlich, und Disharmonie oder wesentlicher Mangel nicht zu erkennen. Der überhaupt in Rafaels Bildern seltene natürliche Fleishton wurde vermisst, ausser an einigen kleinen Punkten, welche sich von Firniss entblösst, jedoch nicht ganz frei von Schmutz zeigten. Der Firniss lag nicht dick auf der Farbe, aber, und zwar in sehr kleinen Zwischenräumen, von ungleicher Stärke. Es schien fast, als wären zwei verschiedene Lagen von Firniss bemerklich, die eine von weit höherem Alter. Nur in den Vertiefungen der ziemlich groben Leinwand *) war der ältere, mehr gedunkelte Firniss noch vorhanden, und bei einer frühern mangelhaften Reinigung stehen geblieben, wie es bei einer Reinigung durch trockenes Abreiben, welches nicht in die Vertiefungen eindringen kann, ohne an den erhöhten Stellen die Farbe selbst anzugreifen, gewöhnlich zu geschehen pflegt. Hin und wieder zeigten sich einige Zoll lange schmale Schrammen oder kleine Vertiefungen in der Farbe, welche mit der jüngeren Lage des Firnisses ausgefüllt waren, gewöhnlich mehrere parallel laufende nahe bei einander, in mehr oder weniger horizontaler Richtung. Diese konnten nicht das Werk eines von dem Meister selbst geführten Borstenpinsels in der noch nassen Farbe sein, da sie durch mehrere von einander verschiedene Farbtöne durchstreifen, sondern schienen durch eine scharfe Reibung mit den Fingern bei einer frühern trocknen Reini-

*) Wenn wirklich, wie im Kunstblatt Nr. 30 vom Jahre 1826 behauptet ist, auf der Leinwand sich ein Kreidegrund aufgetragen findet, so kann dieser nur sehr dünn seyn, da die Fäden der Leinwand sichtbar geblieben sind, woraus man schliessen sollte, dass nur eine gewöhnliche Grundirung statt gefunden. Ein solcher Kreidegrund, wie man ihn häufig bei alten Gemälden auf Holztafeln findet, kann bei Bildern auf Leinen nur das Abbröckeln der Farben befördern.

gung oder sonst durch Unvorsichtigkeit verursacht zu sein, ohne dass jedoch die Farbe weggenommen war. — Alles dieses zeigt sich noch an den weniger gereinigten Stellen. Ob auch schon wirkliche Beschädigungen und Verheimlichungen derselben durch Retouchen vor der Restauration vorhanden waren, blieb bei der Unklarheit des Bildes zweifelhaft, und hätte sich nur bei sehr genauer Betrachtung von allen einzelnen Theilen bei vollem Lichte in grösster Nähe entdecken lassen. Die harmonische Wirkung und Haltung zeigte sich jedoch nirgends durch theilweise mehr nachgedunkelte oder veränderte Farbentöne auffallend unterbrochen. — Hin und wieder schien die Farbe sich von der Leinwand ablösen zu wollen, wodurch das Aufziehen auf neue Leinwand gewiss nothwendig wurde. Die Abnahme des alten, vergelbten Firnisses, welcher auch durch den feinen Staub, den die Sommerwärme einer so langen Reihe von Jahren an seine Oberfläche gebunden, die Durchsichtigkeit zum Theil verloren hatte, war eben so nöthig. Denn was hilft die Ueberzeugung, die ursprüngliche Farbe sei noch unversehrt unter dem Firniss vorhanden, wenn diese unsichtbar bleibt und bleiben soll? Es giebt viele Sammler von Gemälden, welche bei solcher Ueberzeugung des verborgenen Daseins sich beruhigen, und dabei auf den Genuss des ursprünglichen Werkes, wie es der Meister geschaffen, lieber für immer verzichten, als die Abnahme der unsauberen Decke wagen mögen. Das Wagstück ist aber bei richtiger Methode, wenn sie mit Geduld, Musse und Vorsicht, mit Liebe und Laune, von geübter Hand ausgeübt wird, bei weitem nicht so gross, als Unkundige fürchten, und es ist nicht zu vermeiden, wenn man es nicht aufgibt, ein Meisterwerk so vollständig zu sehen, als es in der Wirklichkeit noch vorhanden ist.

Von jenem früheren Zustande des Bildes ist nun der gegenwärtige ganz verschieden.

Diese Aenderung zeigt sich gleich bei dem ersten Anblicke am auffallendsten in der veränderten Farbe des Hintergrundes der Figuren. Die Luft und die Wolken und die Glorie der Engelköpfe, früher gelbgrau-bräunlich, zeigen sich jetzt in schön abgestuftem, klarem weisslichen Blau, mit reinem Gelb wenig untermischt. Diese Gegenstände, so wie ein Theil der Gewänder, sind vollständig und glücklich gereinigt, von der alten Firnisdecke befreit, ohne dass Spuren einer Beschädigung, oder zu starkes Angreifen der Farbe sich bemerklich machen.

Gegen diese vollständige Klarheit des Hintergrundes stechen jetzt um so mehr die Farben der wesentlichsten Gegenstände ab. Viele Fleischtheile zeigen sich nämlich mehr oder weniger, und zwar sehr ungleich, wie mit Schmutz bedeckt, und dieser Contrast hindert den Beschauer, sich dem Eindrucke des Bildes, als eines übereinstimmenden Ganzen, hinzugeben. Das Auge sieht Einzelheiten, die nicht zusammen zu gehören scheinen. — Die Köpfe der Madonna und des Sixtus machen eine Ausnahme und zeigen sich in natürlichem Fleishton, den man im Uebrigen vermisst, besonders an dem Körper des Kindes, dessen plastische Gestaltung durch das übertriebene Hervortreten der lichten Stellen und das Verschwinden der Mitteltinten und durch die schroffen Absätze der Schatten unnatürlich und widrig geworden, und statt der sonstigen Rundung gesunder kindlicher Glieder, wie sie in ältern Kopien dieses Bildes zu sehen, an einigen Stellen zu stark vortretende Muskeln, und an andern welke Haut, wie bei einem siechen Körper, zeigt. — Der Hauptwerth dieses Bildes liegt bekanntlich in der Anordnung, der Zeichnung, und vor Allem in dem hohen geistigen Ausdruck, der sich vorzüglich in allen sechs Köpfen, zugleich aber auch in der

Haltung der Körpergestalten, unübertrefflich offenbart. — Wäre der vor einiger Zeit erregte Zweifel, ob es ein Werk Rafaels sei, gegründet befunden, so würde man nach dem Namen eines andern, ihn vielleicht noch übertreffenden Meisters zu forschen haben. Ist nun dieser Ausdruck, welchen der Müllersche Kupferstich ziemlich treu und vollständig wiedergiebt, vielleicht so sehr als es bei der Verkleinerung möglich sein mag *), bei der Restauration unverletzt erhalten? Leider lässt sich dieses nicht bei allen Köpfen bejahen, obgleich es zweifelhaft ist, ob und wie sehr Palmaroli davon die Schuld beizumessen sey, so lange es ungewiss bleibt, ob bei der Reinigung nur ältere gute und deshalb schwer zu erkennende Retouchen, oder ob auch Farben aus des Meisters Pinsel für immer verschwunden sind.

Die Betrachtung der einzelnen Köpfe und die Vergleichung mit der Erinnerung des früheren Zustandes und der Müllerschen Nachbildung ergeben Folgendes:

Das Antlitz der Madonna hat im Ausdrucke wohl nicht gelitten, und die reinere Farbe zeigt ihn vielleicht noch deutlicher, besser, als vorher. Doch scheint die plastische Rundung an der Stirn, den Wangen und dem Kinne etwas, jedoch nur wenig, verändert zu seyn, indem die Töne in den Uebergängen des Schattens zum Hellen etwas schmalere und das Erhellte breiter geworden. Auch dort, wo das Kopfhaar und die Augenbraunen an die Stirn gränzen, und wo die Schatten unter der Nase und der Unterlippe aufhören, vermisst man mildernde Uebergänge. Auffallend dunkel ist dagegen der nächste Schatten unmittelbar über dem Kinne und erstreckt sich unrichtig so weit gegen die linke Wange, dass man ihn für eine neue, auch fehlerhaft gezeichnete Retouche halten möchte. Eine Prüfung in hinlänglicher Nähe würde diesen Zweifel leicht aufklären, wenn nicht vielleicht schon Palmaroli selbst über die eingetretene Nothwendigkeit einer Retouche an dieser Stelle sich erklärt haben sollte. — Ist nicht vielleicht auch in der Mitte der schmälern rechten Wange die Farbe etwas gestört? Der Hals ist auch wohl kaum ohne Verletzung geblieben, denn der Schatten scheint durch kleine Lücken oder schwächere Tinten unterbrochen.

Schlimmer als diesem Gesichte ist es dem des Kindes ergangen. Die Kraft und Stärke, welche auf dem bekannten Bilde der Madonna della Sedia im Gesichte des Kindes ausgedrückt ist, war auf diesem Gemälde durch Milde und Ruhe geistig veredelt und mit der reinsten Unschuld und Kindlichkeit in rührender Unbewusstheit wundervoll vereinigt, eine Aufgabe, wie kein andrer Künstler, und auch Rafael wohl nie so vollkommen als auf diesem Bilde, gelöst hat. Dieser Ausdruck ist nun leider nicht mehr in dem Grade vorhanden. Wer das Bild nicht anders als in dem jetzigen Zustande gesehen hat, kann die frühere Bewunderung nicht theilen: — wenn auch der frühere Beobachter noch aus den jetzigen Zügen den vorigen Eindruck zum Theil wieder hervorrufen kann. — Welche Veränderungen und in welchem Maasse sie Statt gefunden, ist schwer zu beschreiben. Jeder weiss aber, wie es nur unmerklicher Verschiedenheit in den Gesichtsformen bedarf, um in ihnen eine andere Seele zu erkennen. — Weder Kraft noch Milde leuchten jetzt ungetrübt dem Beschauer entgegen. Obgleich noch immer ein bedeutender, geheimnissvoller Ausdruck darin vorhanden ist, so werden die Meisten doch die beiden Engelköpfe am un-

*) Die Augen der Madonna sind etwas zu dunkel und trübe, welches durch ein Versehen bei der letzten Uebearbeitung von Müller verursacht seyn soll, da die ersten Probedrucke von dem Fehler frei sind.

tern Ende des Bildes nunmehr vorziehen. Die nachtheilige Veränderung scheint durch Verminderung der Halbschatten, wodurch einige Züge schroffer und andere durch grössere Breite der Lichttheile flacher und breiter geworden, hervorgebracht zu seyn. — Auffallend ist es, dass ungeachtet der Reinigung, auch an den lichten Stellen der Fleischton nicht so rein und klar geworden, wie an dem Gesichte der Mutter, was vielleicht durch einen Versuch entstanden, die entwichenen Tinten im Tone des vergelbten Firnisses durch Punctiren wieder herzustellen. Dieser Mangel zeigt sich auch bei der heiligen Barbara, deren Gesicht zwar an Ausdruck nicht merklich gelitten, aber doch durch ungleiche Reinigung an Harmonie und Feinheit verloren hat. Das Nebeneinanderstehen halbreiner Stellen neben trüben hat etwas Störendes.

Weit mehr kann dagegen der Beschauer sich an dem Anblicke der beiden Engel erfreuen, in welchen mit ächt menschlicher Kindlichkeit, geistige Engelsnatur und ein sinnender Blick in eine höhere Welt geheimnissvoll vereinigt sind. Diese scheinen gar nicht gelitten, aber auch am wenigsten Veränderung erfahren zu haben. Ein vergelbter Firniss deckt sie noch, doch sind sie deutlicher geworden, indem dieser Firniss von dem äussern Schmutz auf der Oberfläche befreiet, und die Schatten durchsichtiger geworden. An einigen kleinen Punkten, die von dem Firniss zufällig entblöst sind, zeigt sich ein schöner natürlicher Fleischton, und lässt vermuthen, dass diese Gestalten, wenn auch nicht an Ausdruck, doch an Reiz durch die Abnahme des alten Firnisses noch sehr gewinnen könnten. — Bei der guten, anscheinend ganz unverletzten Beschaffenheit der alten in der Carnation ziemlich pastosen Farben an dieser Stelle des Bildes, wo keine Retouche vermuthet werden kann, scheint die Entfernung des alten Mastix von geübter Hand gefahrlos zu seyn, und würde das Ganze wieder harmonischer machen, und die Haltung herstellen, indem jetzt sowohl der klare Hintergrund zu grell absticht, und auch das Gesicht der Madonna, welches doch entfernter als die der Engel erscheinen soll, durch die gereinigte klare Farbe unrichtig sich näher zeigt, als die Gestalten der Engel, deren Tinten noch wie durch stärkere Lichtstrahlen gebrochen erscheinen, was nach einer geschickten Reinigung aufhören würde.

Der untere Theil des Bildes, welcher sich in grösserer Nähe von dem Beschauer betrachten lässt, zeigt übrigens eine Technik, wie wir selten sie bei Raphaels Oelgemälden und denen gleichzeitiger Meister, und mehr in der spätern bolognesischen Schule finden. Ein freier Farben-Auftrag mit leichtem sichern Pinsel, dessen Züge sichtbarer sind, als bei jenen gewöhnlich der Fall ist.

Die Verlängerung des Bildes nach oben hat zwar den Vortheil, dass der Raum dort weniger beengt scheint; doch stört der Anblick des Stabes mit den Ringen, woran der Vorhang befestigt ist, einigermassen das Feierliche der Vision. Das frühere absichtliche Verdecken des obern Theiles des Bildes kann dadurch erklärt werden, durch wen solches auch verfügt seyn mag.

Zu den vorstehenden Bemerkungen, welche sich keine Entscheidung des vielbesprochenen Gegenstandes anmassen, sondern nur einen Beitrag zur unbefangenen Beurtheilung desselben geben wollen, möge noch ein Wunsch ausgesprochen werden. Möchten doch unsere ersten Künstler es nicht unter ihrer Würde halten, die dem Untergange sich sicht-

lich nähernden Meisterwerke alter Maler, welche als so nicht wiederkehrende Inspirationen eines himmlischen Genius zu achten sind, mit Liebe und grösster Sorgfalt zu kopiren, und so die hohen Schöpfungen des Genius der Verehrung späterer Generationen, wie durch ächte Tradition, zu überliefern! — Möchten fürstliche Beförderer der Kunst solche Bemühungen aufmuntern und würdig belohnen! — Wir wollen die dafür zu bringenden Opfer, wenn man sie so nennen will, hier in keine gehässige Vergleichung bringen mit andern, wodurch so Weniges erreicht, und so viel Mittelmässiges ins Leben gerufen wird, als wäre die Kunst nur um der Künstler willen da.

Grosse Künstler der besten Zeit, Andrea del Sarto, Julio Romano, Sassoferrato und andre haben sich Mühe und Zeit nicht verdriessen lassen, die Meisterwerke ihrer Lehrer und Freunde mit einem Zeitaufwand und einer Sorgfalt zu kopiren, dass die Originale kaum zu unterscheiden, und diese dadurch wie vervielfältigt sind. Welchen Fleiss zeigen nicht alte Kopieen! — Welcher Gewinn! und nicht blos für die Kunst, sondern auch für deren ausgebreitete Wirkungen auf die Humanität durch die vermehrten Kreise der Beschauer! —

Schelte doch keiner das Kopiren eines historischen Bildes, oder auch nur eines menschlichen Antlitzes, als ein mechanisches Geschäft! — Ein geniales Kunstwerk kann nur durch eine wirkliche, neu schaffende Theilnahme an der geistigen Production des Urhebers würdig nachgebildet werden. — Räumliche Dimensionen und Licht und Farbe sind es freilich, wodurch am Ende alle Wirkung hervorgebracht wird, diese lassen sich aber nicht mit völliger Treue wiederholen, wenn nicht der beabsichtigte geistige Ausdruck dem Künstler unter dem Schaffen des Werks vor Augen steht, als leitende Norm stets verglichen wird. Wer diesen Ausdruck in seinem Innern nicht wiederholen, neu hervorbringen kann, der vermag auch eine Schöpfung des künstlerischen Genius nicht würdig zu kopiren. — Auch der geübteste Techniker wird ein Portrait, welches umgekehrt (die Stirn unten, das Kinn oben) ihm vorgestellt würde, nicht so treu nachzeichnen können, dass beim Umdrehen der Bilder nicht gleich Abweichungen sich bemerklich machten! Der geistige Ausdruck, die eigentliche Physionomie war bei der umgekehrten Stellung nicht erkennbar und Auge und Hand mussten ohne diese Hülfe arbeiten, wie beim Nachzeichnen einer geometrischen Figur.

Möchte doch auch der Sinn für Farben und deren Harmonie (leider so oft von Eingebildeten als etwas Untergeordnetes, als gemeine Technik, vornehm vernachlässigt) wieder mehr und frühzeitig genug, ehe die Kraft zu sehen den Wachsthum verliert, ausgebildet werden! — Für die Geschichte der Kunst wäre auch noch viel zu gewinnen, wenn bei den verschiedenen Meistern und deren Schulen die Anwendung der ihnen eigenthümlichen Tinten und deren Farbestoffe näher untersucht und beachtet würden.

Kunst - Ausstellung im Palast Caffarelli

während der Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen in Rom.

So wie voriges Jahr der Besuch Sr. Maj. des Königs von Baiern *), so wurde diesen Herbst die Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Preussen der Anlass einer deutschen Kunstausstellung in Rom. Der grosse Saal des Palastes Caffarelli, von dessen Fenstern man eine vortreffliche Aussicht genießt, und welcher, wie man glaubt, gerade die Stelle des capitolinischen Hügels einnimmt, wo sich einst der tarpejische Felsen befand, bot ein helles, heiteres Local, wo etwa zweihundert Kunstwerke vereinigt waren. Von den drei und sechzig Künstlern, die dazu beigetragen, waren drei und zwanzig geborne Preussen, wozu noch zwei aus Neufchatel gezählt werden können. Leider hatte die fast gleichzeitig in Berlin statt findende Ausstellung fast alle fertigen Arbeiten unserer Landsleute an sich gezogen, was auch die Ursache war, dass August von Kloeber, Wilh. Schirmer, Schulz aus Danzig, Ahlborn und andere nichts hatten geben können; allein Sachsen, Oestreicher, Baiern, Baden, Wirtenberger, Hessen, Mecklenburger und Hanseaten (drei Hamburger und ein Lübecker), selbst Dänen und Schweizer waren für sie eingetreten, und diese Capitolinische Ausstellung, obgleich wie aus dem Stegreif zusammengebracht, enthielt des Erfreulichen gewiss sehr viel. Der Kronprinz beehrte sie wiederholt mit seinem Besuch, zum erstenmal am 27sten October **), und unterhielt sich jedesmal mit den versammelten Künstlern auf das herablassendste. Wer es weiss, wie begeistert das ermunternde Wort eines Fürsten auf jugendliche Gemüther einwirkt, darf die Hoffnung fassen, dass der Besuch des Prinzen in Rom selbst für künstlerische Leistungen im Vaterlande von Wichtigkeit war.

Catel, um mit einem preussischen Maler zu beginnen, hatte mehrere höchst vortreffliche Interieurs und Durchsichten ausgestellt, grossentheils ältere Arbeiten; darunter auch die Skizze eines ergreifenden Genre-Bildes: Die Frau eines Nachenführers beweint mit ihren Kindern ihren im Meer ertrunkenen Gatten. Von Eggers aus Mecklenburg sah man, ausser einigen Bildnissen, die Verkündigung der Auferstehung des Heilandes durch die der Maria Magdalena und ihren Begleiterinnen erscheinenden Engel; von dem trefflichen Schnorr aus Sachsen ebenfalls den Verkündigungs-Engel der Auferstehung des Herrn; von den Brüdern Johann und Philipp Veit mehrere religiöse Compositionen, worunter besonders die Zeichnungen und der schöne Carton des letzteren, Maria und Anna darstellend, Beifall verdienten. Der wackere Führig aus Prag, welcher durch seine Compositionen des Vater-Unsers und des wilden Jägers sich einen verdienten Ruf erworben, hatte die Erweckung der Tochter des Jairus in einer Zeichnung dargestellt; Spiro, ebenfalls ein Oestreicher, die Judith, und der Tiroler Koch, jetzt beinah ein einheimischer Römer, mehrere Veduten und Compositionen.

Besonders angenehm wurde man durch Overbeck's Gemälde überrascht, indem der.

*) M. s. Berliner Kunstblatt, Januarheft 1828. S. 26 und folg.

**) Se. Königl. Hoheit trafen den 23. October 1828 in Rom ein und reisten am 5. November nach Neapel, von woher zurückgekehrt, Sie wieder vom 21. bis zum 27. November in Rom verweilten.

selbe sich jetzt von jenem antiquarischen Geschmack loszusagen scheint, worin er theils aus missverständener Frömmigkeit, theils aus noch ärger missverständenen theoretischen Ansichten von dem symbolischen Wesen der Kunst, als blosser Zeichensprache, gerathen war. Der leidenschaftliche Kampf gegen Schönheit und sinnlichen Reiz, der bis zur Sectirerei gesteigert wurde, ist in keinem Gebiet widerwärtiger als in der Malerei, indem für so Denkende die Forderung viel näher liegt, diese Kunst, als ihrem Wesen nach sinnlich, lieber ganz aufzugeben, und andere Mittel der Belehrung zu wählen. Overbeck nun, das angebliche Haupt dieser wunderlichen antipittoresken Malersecte, allein nicht ihr Urheber und sicherlich ein Mann von überwiegender geistiger Kraft, hat in seiner Himmelfahrt des Elias unverkennbar sich frei gemacht von jenen dürftigen Grundsätzen, welche sein seltenes Talent in Fesseln hielten. Die Auffassung in diesem Bilde ist ungesucht einfach und grossartig, Zeichnung und Farbe naturgemäss, die Gewandung majestätisch und der Beleuchtung ist ihr Recht geschehen. Man sieht mit Bewunderung und Zufriedenheit, welche Mittel diesem tiefführenden, ernstesten Künstler zu Gebote stehen, und dass blos eine mangelhafte theoretische Ansicht ihm im Wege stand, um seiner Kräfte sich bewusst zu werden. — Uebrigens können wir hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die pietistische Aesthetik schwerlich vielen Kunstjüngern so verführerisch geworden wäre, hätten sie gewusst, dass nicht ein Meister ihres Faches der Erfinder derselben sey, sondern ein kränklicher Gelehrter, der ein sieches Leben zu früh endete, um zur vollen geistigen Reife gelangen zu können. — Auch die beiden weiblichen Gestalten, unter denen Overbeck Italien und Deutschland personificirt abzubilden versucht hatte, verkünden schon eine freier werdende Auffassung, obwohl die Allegorie in denselben didaktische Nebenzwecke, deutlicher als es für die Kunst zuträglich seyn kann, errathen lässt.

Der Holsteiner Rehbenitz hatte Adam und Eva; der Hamburger Koopmann eine Madonna; Flohr, ein anderer Hamburger, den Narciss; Rittig aus Coblenz in Rheinpreussen mehrere Skizzen und Zeichnungen religiösen Inhalts ausgestellt: Draeger die Opferung Isaaks; Genelli Simson und Delila in einer Zeichnung; Erhard Bacchus und Ariadne, von Amor belauscht; Magnus Apoll und Hyacinth. Von den Brüdern Riepenhausen aus Göttingen, welche in Rom ganz einheimisch geworden sind, und, wie Castor und Pollux, immer zusammen genannt werden, als ob sie, was wirklich der Fall ist, nur Einen Künstler ausmachten, sah man ein Mädchen mit Liebesgöttern und zwei Compositionen aus dem Leben Rafaels, nämlich Rafael mit der Fornarina, seiner Geliebten, und vor seinem unsterblichen Gemälde, der Madonna des heiligen Sixtus zu Dresden.

Von August Hopfgarten aus Berlin und dem Schlesier August Temmel sah man versprechende Skizzen; von Flohr aus Hamburg, Schildbach aus Darmstadt, Thoeming aus Schleswig, Welker aus Sachsen, und von dem fleissigen Schweizer Herrn Wolfensberger italienische und römische Veduten, besonders zahlreiche von letzterem in Aquarell. Von den beiden Robert aus Neufchatel, von Gmelin aus Baden und Knapp aus Württemberg architektonische Ansichten; von dem Preussen Kühne Schweizergegenden; von dem wackern Reinhardt, einem gebornen Baiern, ausser meisterhaften Veduten, auch idealische Landschaften, so wie von dem Sachsen Reinhold. Von dem heitern Lindau aus Sachsen, so wie von Kraft und Mayer aus Holstein, Scenen des italienischen Volkslebens, mehr komisch als sentimental; von dem Schweizer Mosbrugger ein Landmädchen, und ein anderes von Riedel aus Baiern; von Adolph Senff Blumenstücke; von Grahl Bildnisse in Oel und Miniatur; von Auguste Klein, von Schmidt, Flohr, Senff, Spiro und Temmel Copien nach Rafael.

Felsing aus Darmstadt und der Mecklenburger Ruscheweyh hatten die Ausstellung durch Kupferstiche bereichert, wovon besonders zwei Blätter des letzteren nach Overbeck (die Propheten Elias und Elisa, und das Wunder des Elisa) Aufmerksamkeit verdieneten. Von den Architekten Hessemer aus Darmstadt, Itzig aus Preussen, Knapp und Roos aus Württemberg und Thürmer aus Baiern sah man architektonische Arbeiten, worunter Knapp's Römische Basiliken und Thürmer's Ansichten von Athen.

In den Werken der Bildhauer gewahrte man mit Vergnügen die Nachwirkung der zuerst von dem früh dahingeshiedenen Rudolph Schadow (welchen man einst den grossen Bildhauern Deutschlands beizählen wird) mit so vielem Glück versuchten Darstellungen idealisirten wirklichen Lebens, welche mehr Gewalt über das Gemüth ausübten, als alle nachgekönstelten Meleager, Atalanten, Kassandren und Ajaxe. Von Bissen aus Schleswig war ein Blumenmädchen; von Pettrich aus Sachsen eine Fischerin; von Emil Wolff aus Berlin ein Jäger, ein junger Hirt und eine Schäferin; von Runge aus Hamburg die Gruppe eines Mädchens mit einem Knaben, welche fischen. Daneben verdiente aber auch ein Gany-med von August Wredow aus Berlin, wegen der glücklichen Erfindung, ausgezeichneten Beifall: die ganze sinnige Fabel war durch die emporblickende schöne Gestalt des Knaben, der, wie vom Glanze des Olymp geblendet, die Hand über den Augen hält, aufs reizendste zur Anschauung gebracht. Es scheint dies seelenvolle Werk des jungen Künstlers zu den schönsten Hoffnungen zu berechtigen. — Bewunderung verdiente der David des talentvollen Schweizers Imhof, von dem auch eine Gruppe des Amor und der Psyche und einige Bildnisse vorhanden waren. Auch die religiösen Compositionen von Lotsch, aus dem Badischen, eine Grablegung Christi und die Anbetung der Könige, Reliefs in Marmor, dürfen nicht ohne gerechte Anerkennung genannt werden. Freitag, ein Preusse, hatte einen Liebesgott gearbeitet; Baudisch, ebenfalls ein Preusse, und Hermann aus Sachsen Bildnisse; der Oestreicher Boehm Copien nach altgriechischen Bildwerken zu Athen und mittelalterlichen des Giovanni Pisano zu Perugia aus dem dreizehnten Jahrhundert. Von Carl Friedrich Voigt aus Berlin lagen Wachsmodele zu Cameen und Münzstempeln und ein Paar meisterhaft geschnittene Medaillen vor, unter denen der ruhende Tiberstrom, nach einem Modell von Thorwaldsen geschnitten, das Bildniss des Lord Eldon und mehrere Studien sich auszeichneten.

Ich kann diesen Bericht nicht schliessen, ohne mit besonderem Beifall die Arbeiten der Bronzegiesser Hopfgarten und Jollage zu erwähnen, beide aus Berlin gebürtig, welche jetzt in ihrer Kunst zu Rom den ersten Rang einnehmen. Sie hatten den Triumphbogen Constantins, die Gruppe des Hämon und der Antigone in der Villa Ludovisi, die Reiterstatue des Marc-Aurel, die beiden Discuswerfer, die Ariadne, den Meleager, den sitzenden Mars und noch andere antike Meisterwerke, so wie den Jason und die Venus von Thorwaldsen in vortrefflichen Bronzegüssen ausgestellt, welche durch Treue der Nachahmung, so wie durch Sauberkeit des Gusses und der Ciselirung alles leisteten, was man von so kleinen Werken verlangen darf. Auch zwei Candelaber waren von ausgezeichnete Schönheit.

Alles hier Aufgezählte, so mannigfaltig nach Inhalt und Kunstgattung, war nicht langsam vorbereitet, sondern plötzlich aus den Atteliers der Künstler zusammen gebracht; so dass es den hohen Reisenden doppelt erfreuen musste, die deutsche Kunst zu Rom nach allen Richtungen in regsamer, befriedigender Thätigkeit zu finden. — Bedenkt man nun, dass, mit Ausnahme einiger wenigen, die, wie Reinhard, Koch, die Riepenhausen, Hopfgarten und Jollage, dem Vaterlande entsagt zu haben scheinen, um für immer in Rom zu verweilen, — die übrigen hier genannten Künstler Jünglinge sind, deren Arbeiten fast noch wichtiger werden durch das, was sie für die Zukunft erwarten lassen, als durch das schon Geleistete: so kann man nicht umhin, für die vaterländische Kunst eine schöne Zeit voraus zu sehen. Sie wird um so glänzender seyn, da jeder Zweig des grossen deutschen Vereins von Brüdervölkern wetteifernd an dieser Blüthe Theil zu nehmen verspricht; denn es giebt beinah kein Land von deutscher Zunge, von dem Kaiserthum und den Königreichen bis zu den freien Städten und den stammverwandten Dänen und Schweizern, für welche nicht jetzt in Rom hoffnungsvolle junge Talente einer höheren Vollendung entgegen reifen.

Zum Schluss nennen wir noch einmal alle jetzt in Rom studirende oder ansässige Preussen, welche zu dieser Ausstellung beitrugen: Baudisch, Catel, Draeger, Erhard, Freitag, Genelli, Grahl, August Hopfgarten, Hopfgarten und Jollage, Itzig, Auguste Klein, Kühne, Magnus, Rittig, die beiden Robert aus Neuchatel, Schmidt, Senff, Temmel, Johann und Philipp Veit, Carl Friedrich Voigt, August Wredow und Emil Wolff.

Berliner Kunst - Blatt.

Zweites Heft.

Februar 1829.

Königliche Akademie der Künste.

Oeffentliche Preisbewerbung

i n d e r G e s c h i c h t m a l e r e i .

Die Königliche Akademie der Künste wird am 14ten März dieses Jahres, zunächst für die Eleven der hiesigen und der Akademie zu Düsseldorf, eine Preisbewerbung im Fache der Geschichtsmalerei eröffnen, deren Prämie für Inländer in einem Stipendium zu einer mehrjährigen Studienreise nach Italien bestehen soll. Die Akademie hat alle Befähigten zur Theilnahme an dieser Bewerbung eingeladen, mit der Bemerkung, dass man, um zugelassen zu werden, entweder die Medaille im Actsaal der Akademie gewonnen haben, oder ein Qualifications-Zeugniß von einem Mitgliede der Königlichen Akademie beibringen muss. Die Meldungen müssen bis zum 13ten März Mittags um 12 Uhr bei dem Directorium der Akademie persönlich erfolgt seyn, und die Zugelassenen am 14ten März früh um halb 7 Uhr sich im Akademie-Gebäude einfinden. Die Zuerkennung der Preise erfolgt, nach vorgängiger öffentlicher Ausstellung der Arbeiten, am 3ten August in feierlicher Sitzung der Akademie.

Ueber die zu leistenden Bewerbungs-Arbeiten ist Folgendes, theils nach Maassgabe des bei anderen Akademien eingeführten, theils nach dem hier 1825 bei der Bewerbung für Geschichtsmaler und 1828 bei der für Bildhauer erprobten Verfahren, angeordnet worden:

Den 14ten März, Morgens um 7 Uhr wird den Concurrenten der Gegenstand einer nicht verwickelten Composition zu einer Skizze gegeben, welche sie noch an demselben Tage beendigen müssen, ohne inzwischen das Akademie-Gebäude zu verlassen. Tages darauf werden diese Skizzen beurtheilt.

Am 16ten März wird das lebende Modell gestellt und danach binnen sechs Tagen

ein Act gemalt, bis zum 21sten um 11 Uhr Vormittags. An demselben Tage wird durch den Senat der Akademie nach beiden Proben, sowohl diesen Acten als den vorher verfertigten Skizzen, die Zahl derer ausgewählt, welche zu der engeren Preisbewerbung zuzulassen sind. — Die Aufgabe einer doppelten Probearbeit geschieht deshalb, damit weder die blosse Geschicklichkeit im malerischen Improvisiren, noch die Uebung im Arbeiten nach dem lebenden Modell allein entscheide.

Am 23sten März Morgens um 7 Uhr wird der Gegenstand der Preisaufgabe selbst den Zugelassenen bekannt gemacht, und eine vorläufige Skizze noch im Laufe desselben Tages im Akademie-Gebäude vollendet.

Darauf erhalten die Bewerber vom 24sten März bis zum 24sten Juni drei volle Monate Zeit zur Vollendung der Gemälde, welche am Johannistage abgeliefert werden. Die bis zum 3ten August noch übrig bleibende Zeit ist theils zum Trocknen und Firnissen der Bilder, theils zu anderweitigen Vorkehrungen erforderlich.

Ueber die

Sammlung alt - etruskischer Monumente des Herrn Hofrath Dorow.

Auszug eines Berichtes des Herrn Raoul-Rochette.

(Aus Paris mitgetheilt.)

Wir können nicht umhin, den folgenden schätzbaren Notizen die Bemerkung voraus zu schicken, dass über die Aechtheit wenigstens einzelner Theile der schnell entstandenen etruskischen Sammlung des Hrn. Hofrath Dorow Zweifel erregt worden sind, welche wir indess durch Erwähnung derselben weit entfernt sind, bekräftigen zu wollen. Bos eine sorgfältige Prüfung der Gegenstände selbst kann darüber entscheiden. Den gelehrten Erläuterungen Raoul-Rochette's wird indess, wie auch immer jene ausfallen mögte, nichts von ihrem Gewicht entzogen, indem sie theils historisch sind und allgemein, theils nicht bos auf diese Dorow'schen Monumente, oder doch, wie vorauszusetzen ist, bos auf solche darunter sich gründen, deren Fundort und Alterthum, in Italien selbst von dem berühmten Akademiker constatirt, nichts Ungewisses haben kann. — So wie man früher darin zu weit ging, dass man in Italien den Namen etruskisch, mit einem seltsamen antiquarischen Patriotismus, auf alle, in Italien und Sizilien gefundenen, nicht römischen Alterthümer ausdehnte, so ist man nachher in die entgegengesetzte Uebertreibung verfallen, nichts für etruskisch halten zu wollen, obwohl wir authentisch wissen, dass die etruskische Kunst

einst äusserst betriebsam war. Eine zuverlässige Sammlung in Etrurien selbst gefundener antiker Denkmäler würde schon in dieser Beziehung von höchster Wichtigkeit seyn. Nur müsste sie, wie manche in Toscana selbst befindliche, nicht bloss kunstlose Werke des täglichen Gebrauchs und Curiositäten enthalten, aus denen sich nichts lernen lässt.

E. H. T.

Der Hofrath Dorow befindet sich seit einiger Zeit in Paris, um daselbst die von ihm in Italien gesammelten Monumente zu publiciren. Herr Raoul-Rochette, der während seines Aufenthaltes jenseits der Alpen Gelegenheit hatte, diese schätzbare Sammlung zu sehen und zu untersuchen, machte dieselbe zum Gegenstand einer Abhandlung, deren Vortrag sowohl in der königlichen Akademie der Inschriften als der schönen Künste mit lebhaftem Interesse gehört wurde, und wovon es mir zum Vergnügen gereicht, Ihnen folgenden Auszug mittheilen zu können.

Die Sammlung des Herrn Dorow ist in jeder Beziehung eine der wichtigsten, die in den letzten, an antiquarischen Entdeckungen so reichen, Jahren gemacht wurde. Besonders erscheint sie äusserst merkwürdig durch den in keiner andern Sammlung anzutreffenden reichen Schatz gemalter Gefässe, welche ausschliesslich in den Begräbnissen alhetrusischer Städte gefunden worden, und die man, wenigstens einem Theile nach, mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit, als Producte der etrusischen Kunst und Industrie betrachten darf.

Vermuthlich stammen viele der als unzweifelhaft griechisch anerkannten Vasen, die jetzt an so vielen Orten zerstreut aufbewahrt werden, aus alt-etrusischen Fabriken. Allein man kann unmöglich darüber zur Gewissheit kommen, wenn der ursprüngliche Fundort sich nicht mit Sicherheit nachweisen lässt, was bei den durch viele Hände gegangenen immer der Fall ist. Die ganze Sammlung des Herrn Dorow entstand dagegen an den Orten selbst, wo die Monumente gefunden wurden, und beinahe gleichzeitig mit der Entdeckung derselben. Kein Mittelzustand trat ein zwischen ihrer antiken und jetzigen Aufbewahrung, keine Hand schob sich zwischen den Finder und Sammler, und, was noch wichtiger ist, keine moderne Industrie versuchte sich an dem Zustand der Denkmäler selbst. Diese bewahren also zugleich den Charakter der Alterthümlichkeit und die Gewissheit ihrer Fundorte: Vorzüge, die sie höchlich empfehlen müssen.

Alle Gefässe dieser Sammlung stammen aus den Gräbern von Corneto, dem alten Tarquinii, und aus der Gegend der etrusischen Städte Vulci, Corioli und Graviscae, wo jetzt die Ortschaften Piano-di-Voce, Ponte-Badia, Montalto und Canino, alle zum Römischen Gebiet gehörig, in einem Umkreis von zwanzig italienischen Meilen befindlich sind. Zuerst liess Lord Kinnaid im Jahre 1825 in der Nekropolis von Tarquinii Nachgrabungen anstellen, von deren Ausbeute indess nur wenig in den Besitz des edlen schottischen Lords verblieb, der die Unternehmung geleitet und auf eigene Kosten ausgeführt hatte. Bloss eine geringe Zahl der bei dieser Gelegenheit entdeckten antiken Gefässe ging damals ins Ausland; der bei weitem grössere Theil blieb im Besitz der Stadt Corneto, und befand sich daselbst noch 1827.

Andere Nachgrabungen wurden inzwischen auf Kosten Sr. Eminenz des Cardinals Gazzola, Bischofs von Corneto, unternommen und von Vittorio Massi dirigirt. Sie führten

zu der Entdeckung verschiedener mit Malereien ausgeschmückter Begräbniskammern. Einige damals in eben diesen Gemächern aufgefundenen Vasen blieben im Besitz des Vittorio Massi, der schon vorher eine sehr bedeutende Anzahl ähnlicher Monumente, sämmtlich aus etruskischen Gräbern stammend, zusammengebracht hatte; — und diese Privatsammlung, verbunden mit der schon erwähnten der Stadt Corneto, wo viele seltene Gegenstände etruskischer Kunst bereits seit längerer Zeit sich vereinigt fanden, bildete die Grundlage der Dorow'schen Sammlung etruskischer Alterthümer.

Gegen das Ende des Jahres 1827 fanden Hirten in der Umgegend von Ponte-Badia, dem alten Corioli, eine unvergleichliche antike Patera mit der Darstellung einer griechischen Vermählungsfeier; ein Kunstwerk vom auserlesensten griechischen Styl und der vollendetsten Ausführung. Die Patera wurde zuerst den Geschäftsleuten Lucian Bonaparte's zu Canino, und von diesen wieder römischen Antiquitäten-Händlern verkauft, aus deren Händen dieselbe in den Besitz des Herrn Dorow gerieth. Allein dieser Erwerb blieb nicht die einzige Frucht jenes wichtigen Fundes. Aufmerksam gemacht durch ein so schätzbares Denkmal, richtete Herr Dorow von jenem Augenblick an alle seine Bemühungen auf eine bis dahin völlig unbeachtet gebliebene Gegend. Eine nach Canino unternommene Reise, emsige Nachforschungen in allen umliegenden Ortschaften und Opfer jeder Art führten endlich zu dem Resultat, dass er in seinen Händen alle während der Monate April, Mai und Juni 1828 in der Umgegend von Ponte-Badia, Montalto und Piano-di-Voce ausgegrabenen Gefässe vereinigt sah.

Es ergibt sich aus den Untersuchungen des Hrn. Dorow eine Thatsache, welche hervorzuheben von Wichtigkeit ist: nämlich, dass die Mehrzahl der Begräbniskammern von Canino bereits früher durchsucht waren, und zwar allem Anschein nach in nicht sehr entfernter Zeit. Hr. Dorow erhielt davon einen Beweis durch ein Gefäss aus dem sechzehnten Jahrhundert, welches zugleich mit den Trümmern alt-griechischer Vasen gefunden worden. Dasselbe lässt sich mit noch mehr Wahrscheinlichkeit von den Begräbnissen bei Corneto vermuthen, worin man indess bei den letzten Nachgrabungen einige Gegenstände in Gold und Kleinodien gefunden hat, die der Aufmerksamkeit nicht hätten entgehen können, wenn jene Gräber bereits früher wären geöffnet gewesen. Dagegen fand man in einigen, zuverlässig erst ganz vor kurzem entdeckten Gräbern zwar die Bronzenägel noch in den Wänden, woran die mit dem Todten beigesetzten Waffen und Geräthe aufgehängt waren, diese Gegenstände selbst aber verschwunden, mit Ausnahme einiger Vasen, deren Stoff zu werthlos schien, um die Habgier zu reizen. Im Allgemeinen haben die Gräber von Corneto mehr Gegenstände in Gold und kostbaren Stoffen geliefert, als die von Canino, in welchen blos einige Vasen von Bronze und ein metallener Helm gefunden worden sind, während man zu Corneto, ausser einem eisernen Schild von mehr als drei Fuss im Durchmesser und reich mit Menschen- und Thierfiguren geschmückt, Idole, verschiedene Theile eines Wagens, worunter eine Maske, die wahrscheinlich als Beschlag vorn an der Deichsel befestigt war, mit Goldblech ausgelegte Bruchstücke einer ehernen Rüstung und endlich goldene Schmucksachen entdeckt hat.

In diesen zu Corneto gefundenen Metallarbeiten scheint der Styl sich weit mehr, als in den vor einigen Jahren in der Nähe von Perugia an's Licht gekommenen Fragmenten eines den Göttern geweihten Wagens, der mit vergoldetem Silberblech bekleidet war und

von Milligen publicirt worden ist *), jenem angeblich aegyptischen Styl zu nähern, der ohne Zweifel bloß als ein Styl der ersten Fortschritte in der Kunst, angeregt durch orientalische Einwirkungen und Vorstellungsarten, betrachtet werden darf. Die erwähnte bronzene Maske hat eingesetzte Augen aus Email, in der Weise jener polychromischen Skulptur, die in Griechenland, nach den Schnitzbildern in Holz, zuerst in Gebrauch gekommen zu seyn scheint, und ist überdies eine der merkwürdigsten etruskischen Bronzen, sowohl in Beziehung auf charakteristische Eigenheit, als hohes Alterthum, die auf unsere Zeit gekommen sind. Zugleich mit dem oben erwähnten Schilde und den Fragmenten der goldgeschmückten Rüstung fand man auch kleine Idole in bläulich emailirtem Steingut, ganz und gar denjenigen ähnlich, die man zu Tausenden in den aegyptischen Katakomben findet, und diese sonderbare Uebereinstimmung könnte der oben angedeuteten Ansicht über die Ursache der Aehnlichkeit des aegyptischen Styls und der zu Corneto gefundenen Bronzen einiges Gewicht geben. Herr Raoul-Rochette setzte indess hinzu, dass er wegen mangelnder völliger Gewissheit über den Fundort dieser aegyptischen Idole eine solche Zusammenstellung nicht zu verfolgen wage.

Die Gefässe, welche in jeder Beziehung den wichtigsten und auch der Zahl nach bedeutendsten Theil der in den etruskischen Gräbern gefundenen Alterthümer bilden, zerfallen in mehrere Klassen, sowohl in Beziehung auf ihr vermuthliches Alterthum, als auf die Fabriken, woher sie stammen, auf den Styl der Zeichnung in den Figuren und auf die Gegenstände, die sie darstellen. An die Spitze aller dieser Vasen und vielleicht aller antiken Monumente, die auf unsere Zeit gekommen sind, muss man, nach meiner Ansicht, jene schwarzen Gefässe mit eingepressten Figuren in Relief stellen, welche religiöse und mystische Vorgänge enthalten, deren Composition, Zeichnung und Nebenwerke eine auffallende Uebereinstimmung mit zahlreichen aegyptischen Reliefs darbieten. Einige dieser Gefässe, unter andern das im Besitz des Stadtmuseums von Cortona befindliche, sind von Coltellini**) und Gori***) publicirt worden, ohne dass diese beiden Gelehrten, oder, so viel mir bekannt geworden, irgend ein anderer Alterthumsforscher solchen merkwürdigen Denkmälern einer primitiven Kunst grosse Aufmerksamkeit gewidmet zu haben schiene; noch weniger hat jemand den Ursprung und die Beschaffenheit dieser Gefässe zu erklären versucht. Die Art, wie sie vorkommen, war indess sehr geeignet, zu Untersuchungen aufzufordern. Man findet diese Gefässe ausschliesslich zu Chiusi, dem alten Clusium, und in dessen nächstem Gebiet, so wie beständig in Gräbern, welche dem ersten Zeitalter der etruskischen Cultur anzugehören scheinen. Es sind daselbst seit einigen Jahren zahlreiche Entdeckungen solcher Vasen gemacht worden, deren die Galerie zu Florenz eine reiche Sammlung besitzt, die unedirt blieb, bis Hr. Dorow, der das Glück hatte, zu Chiusi selbst einige derselben zusammen zu bringen, eine Auswahl der merkwürdigsten, begleitet mit anziehenden Betrachtungen,

*) *Ancient unedited Monuments*, Part. II. pl. 12.

**) *Due ragionamenti del Dre. Coltellini sopra quattro bronzi etruschi*. Venezia. 12o. (Ohne Jahr) tav. IV. pag. 165 — 166.

***) *Gori Museum Etruscum*, Tom. III. class. III. tab. XV. No. 1 — 3.

herausgab *). Ist es mir, bei dem so wenig fortgeschrittenen Zustand unserer Kenntniss einer ganz neuen Klasse von Denkmälern, erlaubt, eine Meinung über diesen archäologischen Knoten zu wagen, so glaube ich, dass man die in Frage stehenden Gefässe ansehen kann als entstanden unter dem unmittelbaren Einfluss der orientalischen Vorstellungen, welche die Tyrrhener, ein Volk asiatischen Ursprungs, bei ihrer Einwanderung in Etrurien mitbrachten. Man findet auf denselben symbolische Gestalten, deren Gegenstücke sich aus alten Denkmälern Persiens und Aegyptens nachweisen lassen.

Eine andere Klasse von Vasen, die sich unmittelbar an die eben angedeutete anknüpft, und deren Hr. Dorow eine ansehnliche Sammlung in den etruskischen Gräbern von Corneto und Canino zusammen gebracht hat, enthält jene für aegyptisch ausgegebenen Gefässe, von weissem Grunde mit Figuren von doppelter Natur, meistens symbolische Wesen und Fabelthiere, Sirenen, Harpyen, Sphinxen, geflügelte Ungeheuer, mit Menschenköpfen und Drachenschwänzen, in einem Styl, der anfangende primitive Kunst und ungeschickte Handhabung verräth. Dergleichen Vasen sind aber auch in Griechenland selbst, in Sizilien und besonders in den Gräbern von Nola gefunden worden, vermischt, und zwar in grosser Anzahl, unter andern Vasen von ganz verschiedener Zeichnung und einer vergleichungsweise viel jüngeren Fabricationsart. Der merkwürdige Umstand, dass ganz ähnliche Gefässe in etruskischen Gräbern vorkommen, beweist, dass es eine Zeit gab, wo derselbe Kreis von Vorstellungen und religiösen Symbolen Griechen und Etruskiern gemein war. Wann dies Statt fand, ist schwer mit Genauigkeit zu bestimmen; allein sicherlich fiel diese Epoche sehr früh. — Noch eine andere nicht minder wichtige und annehmbare Thatsache, die sich aus der Untersuchung dieser Denkmäler selbst zu ergeben scheint, ist, dass der erwähnte Kreis von Ideen und symbolischen Darstellungen noch das Gepräge eines orientalischen Ursprungs an sich trägt, und dass zum Wenigsten die Gefässe, von denen hier die Rede ist, sich ganz und gar, was Fabricationsart, Charakter der Zeichnung und Inhalt der Darstellungen betrifft, von jenen Vasen unterscheiden, die der griechischen Kunst angehören, und unmittelbar aus hellenischen Ansichten und Glaubensarten hervorgingen. — — Allem Anschein nach ist diese Klasse von Gefässen, was die Zeit betrifft, gleich vor jene zu stellen, wo die erste Erscheinung hellenischer Fabeln, in dem eigenthümlichen Costum und dem charakteristischen Styl dieses Volkes, die Kindheit der griechischen Kunst ankündigt, und uns dieselbe schon in ihrem Entstehen empfänglich zeigt für jene Mannigfaltigkeit des Geschmacks, des Stils und der Manier, die nur aus einem schon fühlbaren Princip der Nachahmung hervorgehen kann, obwohl noch unvollkommen, beschränkt in seinen Mitteln und gehemmt in seiner Entwicklung.

Diese dritte Vasenklasse, bei weitem die zahlreichste und anziehendste in der Sammlung des Hrn. Dorow, bietet uns einige der schönsten Denkmäler dieser Gattung, die auf uns gekommen sind. Es sind Gefässe mit schwarzen Figuren auf gelbem Grunde; bei den meisten finden sich die Umrisse oder das Nackte der Figuren wie mit einem Griffel eingerissen; die vorherrschende Form ist die der Diota, gewöhnlich Langella genannt, und von einer Fabrik, die für sizilisch gehalten wird. Sowohl in der Zeichnung

*) *Notizie intorno alcuni vasi Etruschi del Sr. Dottore Dorow etc. Pesaro, 1828.* — Uns ist diese Schrift nicht zu Gesicht gekommen.

als in der Fabrik bemerkt man jedoch bei denselben so bedeutende Verschiedenheiten, deren einige hier zum erstenmal erscheinen, dass man sich nicht weigern kann, einzugestehen, diese Gefässe seyen aus verschiedenen Werkstätten hervorgegangen. Da nun dieselben zuverlässig in etruskischen Gräbern gefunden worden, so lässt sich auch, aller natürlichen Wahrscheinlichkeit nach, vermuthen, sie seyen Erzeugnisse der Kunst des alten Etruriens selbst. Es wäre indess nicht unmöglich, dass der Handel Gefässe dieser Art hieher geführt hätte, eben so gut als jene angeblich aegyptischen Vasen, die man in ganz Italien, Griechenland und Sizilien antrifft. — Zur Unterstützung einer solchen Annahme kann ich eine merkwürdige Thatsache anführen, die wenig bekannt seyn dürfte. Bei der Stadt Adria in der Nähe des jetzigen Venedigs, an der Stelle selbst, wo man noch die Spur des alten Hafens jener Stadt wahrnimmt, jetzt in beträchtlicher Entfernung vom Meere, finden sich Fragmente griechischer Vasen zu Tausenden, fast alle mit Inschriften in dieser Sprache *), welche darthun, dass sich einst an diesem Orte eine grosse Niederlage griechischer Töpferwaare befand von der schönsten bemalten Vasengattung. Ohne Zweifel bildeten dieselben zu einer gewissen Zeit einen vortheilhaften, blühenden Handelszweig, wegen der mannigfaltigen Nützlichkeit dieses geschmackvollen Steingutes zu heilig-religiösem, öffentlichem und häuslichem Gebrauch.

Wir unterbrechen hier den Vortrag des gelehrten Akademikers und deuten nur ganz kurz die Gründe an, worauf er sich stützt, um darzuthun, dass die für etruskisch gehaltenen Vasen der Sammlung des Herrn Dorow griechischer Kunst und griechischem Geschmack angehören. Zuvörderst bemerkt er, dass keins dieser Gefässe eine Inschrift in etruskischen Charakteren darbietet; vorzüglich ist es jedoch der ganze Kreis von Darstellungen, welcher dieselben schmückt, woraus sich ihr griechischer Ursprung, oder wenigstens ihre völlige Uebereinstimmung mit Denkmälern derselben Gattung, die ganz unzweifelhaft von griechischer Kunst hervorgebracht sind, auf das Unzweifelhafteste kund giebt. Die Mehrzahl dieser Darstellungen ist mythologischen Inhalts, ohne Ausnahme entlehnt aus hellenischen Fabeln, besonders aus den Geschichten des Perseus, Theseus und Herkules. — Bei Gelegenheit einiger Vasen, deren Malereien sich auf dionysische Gegenstände beziehen, erwähnte Herr Raoul-Rochette, dass ähnliche Darstellungen sich theils in den neuerlich zu Corneto entdeckten etruskischen Begräbniss-Kammern an den Wänden gemalt fanden, theils roh ausgehauen, auf der einen Seite der Steinblöcke, welche zur Verschliessung des Einganges eben jener unterirdischen Kammern dienten. Fragmente von Basreliefs ähnlichen Inhalts sind in der Nekropole von Tarquinii gefunden worden, und selbst in dem ganzen Gebiet, wo jetzt die etruskischen Gräber sich finden. — Jene Wandmalereien und einige der erwähnten Basreliefs werden in der wichtigen archäologischen Sammlung, welche Herr Raoul-Rochette unter dem Titel: *Monuments inédits d'antiquité figurée grecque, étrusque et romaine*, herausgiebt, in Kupfer erscheinen **).

*) Ich verdanke diese interessante Notiz Herrn von Steinbüchel, der an Ort und Stelle viele dieser griechischen Inschriften gesammelt und copirt hat, eingebrannt auf Scherben campanischer Gefässe.

Anmerk. des Herrn Raoul-Rochette.

**) Die ersten beiden Hefte dieses ausgezeichneten Werkes sind bereits erschienen und in unseren Händen.

Die letzte Klasse der Gefässe dieser Sammlung, — so beschliesst Hr. R.-R. seine Notiz über die etruskischen Monumente des Herrn Dorow, — enthält diejenigen, welche griechischen Fabriken der schönsten Kunst-Epoche angehören, und den Gebrauch dieser Vasen bei den Etruskern unwiderleglich darthun. Die oben ausgesprochene Vermuthung über den griechischen Ursprung jener Gefässe von älterer, ungewisser Fabrik, welche hellenische Mythen enthalten, jedoch ohne griechische Inschriften, erhält hierdurch eine neue Bekräftigung. Unter allen diesen auserlesenen, höchst seltenen Vasen, deren keine für unbedeutend gelten kann, verdienen besonders drei eine nähere Erwähnung. Erstlich jene schöne Patera, deren ich bereits im Eingange dieses Berichtes gedachte: auf der einen Seite derselben ist eine griechische Vermählung dargestellt, ungefähr wie auf dem schönen Gefäss des Museums Carls X, welches Herr Millingen publicirt hat *)), auf der anderen ein, wie es scheint, mystischer Gegenstand. Zweitens eine Patera, im älteren Kunstgeschmack, mit schwarzen Figuren auf weissem Grunde. Sieben der vornehmsten hellenischen Götter, Jupiter und Juno, Apoll und Diana, Mercur und Minerva sitzen paarweise zusammen gruppiert, und am Rande der Composition Neptun allein, jede Gottheit mit ihren Symbolen und in rein hellenischem Costum, ein reizendes Bild des griechischen Olymp. Endlich eine Vase von Nolanischer Fabrik, welche dem Auserlesensten, was man in dieser Art kennt, gleich kommt oder es übertrifft. Sie enthält vier Figuren in zwei gegenüberstehenden Gruppen, auf der einen Seite Bacchus und Ariadne, auf der anderen Minerva und einen jungen Heros, vielleicht Theseus; alle, mit Ausnahme des letzteren, sind durch ihre griechischen Namen bezeichnet: ΔΙΟΝΥΣΟΣ, ΑΡΙΑΔΝΗ, ΑΘΗΝΗ. Ausser Kunststyl und Inhalt, bezeugt also hier auch eine griechische Inschrift, wie sehr bei den alten Etruskern der Gebrauch dieser griechischen Vasen verbreitet war, indem Handel, so wie Stammes- und Glaubens-Verwandtschaft beide Völker verknüpfte.

N a c h s c h r i f t.

So eben erhalten wir aus Rom durch ein öffentliches Blatt noch eine andere schätzbare Notiz über die jetzt mit ausserordentlichem Eifer betriebenen Aufgrabungen alt-etruskischer Gräber bei Corneto und Canino (etwa anderthalb Tagereisen nordwestlich von Rom, an der Meeresküste) und über die reiche Ausbeute an bemalten Gefässen, die sie gewähren. Den glücklichen Bemühungen des Herrn Hofr. Dorow waren die mehr wissenschaftlichen, indess was den Erwerb zahlreicher Denkmäler betrifft, minder ergiebigen des Freiherrn von Stackelberg und des Legationsrathes Kestner vorausgegangen, deren für die Alterthumskunde höchst wichtigen Resultate Hr. v. St. in einem bei Cotta erscheinenden Kupferwerke herauszugeben im Begriff ist. Die in jenen Gräbern entdeckten Wandmalereien geben den vollständigsten Beweis, dass Etruskische Maler von nicht geringerer Geschicklichkeit als die besass, welche jene in eben denselben Gräbern gefundenen Vasen decorirten; so dass man den Etruskern mehr Talent und Kunstbildung, als man ihnen beizu-

*) Millingen Vases grecs, Tafel XLIV, Seite 66.

messen pflegt, einräumen, oder, um den griechischen Ursprung jener Denkmäler zu retten, annehmen muss, dass Alles, was sich darunter durch Schönheit auszeichnet, von in Etrurien ansässigen Griechen herrühre; eine Annahme, der die Lage jener Städte an der Meeresküste und die ausdrückliche Nachricht von griechischen Niederlassungen zu Tarquinii, woran auch Künstler Theil genommen *), zu Hülfe kommt; so wie die Erzählung der römischen Geschichte, dass Tarquinius Priscus der Sohn eines aus Korinth flüchtigen Aristokraten Damaratos zu Tarquinii gewesen sey, durch diese Wandmalereien und alt-griechischen Gefässe eine unerwartete Bestätigung erhält.

E. H. T.

Ueber

zwei Gemälde Rafael's in der königlichen Sammlung zu Berlin.

Von Herrn Hofrath Hirt.

Ich kenne die Rafaelische Madonna, — jetzt in der königlich Preussischen Sammlung in Berlin, und früher in dem Hause Colonna in Rom, — seit 45 Jahren, und habe dieselbe unzählige Mal mit Künstlern und Kunstfreunden, gesehen. Dass dies Gemälde von Rafael sey, ist, so viel ich weiss, nie bezweifelt worden. Zwar ist hievon historisch nichts weiter bekannt, als dass es aus dem Hause Salviati in das der Colonna übergegangen ist. Aber wie lange die Salviati Besitzer desselben waren, und wie sie in den Besitz desselben gekommen sind, weiss man nicht. Vielleicht, dass aus dem Familien-Archiv der Salviati, das sich jetzt in dem Hause Borghese zu Rom befindet, noch einiges Nähere über das Gemälde zu ermitteln wäre. Doch möchte sich das Herkommen des Gemäldes bis auf seinen Ursprung schwerlich verfolgen lassen.

Wir wissen aus der Hauptquelle, aus Vasari, dass Rafael eine grosse Anzahl von Madonnenbildern verfertigt hat, und gewiss hat Vasari nicht alle angegeben und gekannt. Solche Gemälde werden aber von dem Geschichtschreiber nicht näher beschrieben; und wenn gleich die Namen der Besitzer angegeben sind, für welche Rafael solche arbeitete: so haben sie im Gange der Zeit die Besitzer so oft gewechselt, dass es jetzt bei den meisten derselben unmöglich ist, ihren Ursprung auszumitteln, und historisch auf die frühesten Besitzer zurückzuführen. Mehrere Gemälde von Rafael, die Vasari anführt, sind ganz verschollen; andere bringt der Zufall wieder an's Tageslicht, welche mit Staub und Schmutz

* Nach Plinius begleiteten der Maler Kleophrantos (l. XXXV, 5.) und die Thonbildner Euchir und Eugrommos (ibid. c. 13.) den Damaratos nach Italien, und verbreiteten ihre Kunst in dem neuen Vatriande (ab his Italiae traditam plasticen). In Korinth, von wo jene auswanderten, hatte sowohl die Plastik, als die monochromatische Malerei, angeblich diese sogar die Erfindung jenes Kleophrantos, zuerst sich ausgebildet, und bemalte Gefässe des ältesten Styles sind zu Korinth gefunden worden. Die Flucht der Achäiden und ihrer Anhänger ereignete sich Ol. 30. etwa 660 vor Christi Geburt.

bedeckt in Polterkammern verborgen lagen, wovon ich nur die Madonna del Granduca im Palast Pitti zu Florenz nennen will, welche etwa vor 25 Jahren in dem Hause einer armen Frau gefunden, und für wenige Scudi erkaufte ward. Niemand bezweifelt die Originalität dieses herrlichen Gemäldes, obwohl dessen Ursprung gänzlich unbekannt ist. Die Gemälde Rafaels, besonders die seiner früheren Zeit, tragen ein Gepräge an sich, das sich für denjenigen, der mit Sorgfalt den Gang der Studien dieses Meisters verfolgt hat, nicht verkennen lässt; und wenn dies bei anderen grossen Meistern auch mehr oder weniger derselbe Fall ist: so bleibt doch immer die Rafaelische Manier besonders ausgezeichnet, und für das geübte Auge erkennbar, obwohl kein Meister so vielfältig nachgeahmt, und von den vortrefflichsten Künstlern copirt worden ist. Die ächten Gemälde Rafaels tragen eine Tiefe des Gemüths und eine geheime Grazie an sich, die sich für andere als unnachahmlich kund thun, und die eben so unnachahmlich in seine Zeichnung, wie in seine Farbengebung übergegangen sind.

Als ein solches ächtes Bild Rafaels kündigt sich die Madonna von Colonna an, wenn es gleich eine Jugendarbeit des Künstlers ist, und noch eine gewisse Unreife sich in demselben erkennen lässt. — Augenscheinlich sind die Mutter und das Kind nach der Natur gemalt. Die Stirn der Jungfrau und die Schläfe tragen noch das Unvollkommene einer mangelhaften Natur an sich. Die Augenlieder sind gleichsam mit den Augenbraunen zusammen gewachsen. Die dünnen Lippen des Mundes und deren Umrisse zeigen mehr noch eine natürliche, als ideale Grazie. Den Haaren verstand Rafael noch nicht das Lockere und Leichte zu geben, worin er später ein so grosser Meister war. Die Kleidung ist nach dem Costum der Zeit: das Leibchen knapp anliegend, und aus Mangel gehöriger Schattengebung sich nicht vom Fleische abhebend. — Auch gebricht dieser knapp anliegenden Kleidung die Frische der Farbe. Uebersaus vortrefflich aber ist das Jungfräuliche der blühenden Wangen und der schöne Schwanenhals gemalt. Die Hand, die das Büchelchen hält, ist noch etwas schwer in der Zeichnung. Unvergleichlich zeigen sich die Lage und die Formen des Kindes, und fast nie wieder hat der Meister ein so schönes Modell von einem Kinde vor sich gehabt. Nur der Mund dürfte besser seyn. Betrachten wir die Luft, den Hintergrund und den Ton des Ganzen: so lässt sich derselbe noch eher grau und kalt nennen. Noch hat das Gemälde nichts von jener Wärme und Lebendigkeit der Farbengebung, welche den Bildern des Meisters eigen sind, nachdem er aus der Schule des Pietro Perugino kam.

Nach solchen Kennzeichen einer noch unreifen Meisterschaft, — was sich aber mehr empfinden, und an dem Gemälde selbst zeigen, als mit Worten beschreiben lässt, — war ich von jeher der Meinung, dass dies Madonnenbild zu den frühesten Rafaels gehöre, und gemacht sey, als er sich noch unter der Aufsicht seines Vaters Gioanni Sanzio befand, und ehe er in die Schule des Pietro überging. Er mochte damals 17 Jahr alt seyn; denn vor dem Jahr 1500 scheint er nicht in die Schule des letzteren nach Perugia gekommen zu seyn.

Die königlich Preussische Sammlung besitzt aber noch eine zweite Madonna von Rafael, etwas kleiner als die von Colonna, welche mit den Sollyschen Gemälden acquirirt ward. Leider kennen wir auch die Herkunft von dieser nicht, selbst nicht die nähere, mit Sicherheit. Sie soll in der letzten Zeit aus einem gräflich Modenesischen Hause nach Mayland gekommen seyn, wo sie für den vorigen Besitzer erkaufte wurde.

Dieses herrliche Gemälde dringt sich indessen jedem Kenner als eine unbezweifelte, ächte Arbeit des grossen Meisters auf; und in dieser Rücksicht werde ich veranlasst, von

einem andern Rafaelischen Bilde zu sprechen, welches früher auch der Familie Colonna in Rom gehörte, und in demselben Zimmer mit der jetzt Berlinischen Madonna aufgehangen war. Dies Gemälde war in der letzten Zeit vom Könige von Neapel angekauft, in dessen Zimmern ich es i. J. 1817 wieder sah. Dieses grössere, jetzt Neapolitanische Gemälde ist von Vasari genau beschrieben, und ursprünglich für ein Nonnenkloster in Perugia gemalt, und zwar verfertigte Rafael dieses Gemälde nach seinem ersten Aufenthalt in Florenz im Jahre 1504 oder 5.

Nun ist gedachte kleinere Madonna in der Berliner Sammlung, welche — um sie von der von Colonna zu unterscheiden — wir die Madonna del Cardelletto, weil das Kind einen Stieglitz in der Hand hält, nennen wollen — jenem Gemälde des Königs von Neapel (früher Colonna) so ähnlich in Manier und Farbe, dass man sagen könnte: Beide haben zugleich auf der Staffeley des Meisters gestanden. Kurz es giebt keine anderen Gemälde Rafaels, die sich so ähnlich sind, als jenes Neapolitanische und dies Berlinische. — Rafael war damals 21 — 22 Jahr alt.

Beide diese Gemälde gehören zwar noch der Manier Rafaels an, welche man die erste zu nennen pflegt. Aber so wie die Berlinische Madonna von Colonna noch die Art des Vaters Giovanni Sanzio zeigt; so weiset die Madonna del Cardelletto augenscheinlich auf die Art des Pietro Perugino hin. Die Wärme des Colorits im Fleische und in der Gewandung, so wie der kräftigere Ton des Ganzen, weicht vollends von der frühern Art zu coloriren ab, und ist, um mich mit einem Worte auszudrücken, ganz Peruginisch. Der Kopf der Madonna, wenn gleich der Typus von dem frühern nicht zu verkennen ist, zeigt bereits viel mehr Ideales, sowohl was die Stirn und die Augenlieder, als den Mund betrifft. Der Hals ist wundervoll schattirt, und die Hände ungleich feiner in Zeichnung und Farbe. Der Kopf des Kindes ist vortrefflich; nur zeigt der dickliche Leib, dass dem Meister zu dem zweiten Kinde kein so schönes Modell zu Gebote stand, wie bei dem ersteren; und dass die sitzende Lage auch nicht so günstig ist, wie die ausgestreckte.

Es gewährt eine hohe Freude, beide Gemälde, die ein glückliches Geschick in einer Sammlung hier vereinigte, jetzt neben einander aufgestellt zu sehen. Eines erhöht den Werth des andern; und nirgends spricht sich das jugendliche Bestreben eines edlen Geistes so anschaulich aus, als in diesen vereinigten Bildern. Dann bleibt es für die Sammlung von unendlichem Werth, dass man beide zugleich noch mit ausgezeichneten Gemälden von Giovanni Sanzio und Pietro vergleichen kann; aus welcher Vergleichung anschaulich hervor geht, wie die Madonna von Colonna sich noch der Manier des Vaters, die Madonna del Cardelletto aber der des zweiten Lehrers annähert.

Eine glücklichere Acquisition als diese letztere hätte die königliche Sammlung nicht machen können. Heil dem Fürsten, dessen grossmüthigem Sinn wir so viel Herrliches verdanken! —

Am 4ten November 1827.

A. Hirt.

Ueber die Inschrift auf dem königlichen Museum in Berlin.

Von Herrn Hofrath Hirt.

Der gegenwärtige Aufsatz hat keinen andern Zweck, als zu zeigen, wie die auf dem königlichen Museum gesetzte Inschrift entstanden, und warum sie so und nicht anders gefasst worden ist.

Die Inschrift erforderte:

1. den Namen des Stifters;
2. die Benennung des Gestifteten;
3. die Andeutung des Zweckes der Stiftung; zugleich mit Berücksichtigung des Raumes, wo die Inschrift stehen sollte.

Nach dieser Ansicht entstanden mehrere Entwürfe, von denen der erste folgender war:

Fridericus Guilelmus III. antiquitati artique museum erexit.

(Friedrich Wilhelm III. hat für Alterthum und Kunst das Museum errichtet.)

Hiezu ist zu bemerken:

1. das Wort Museum. Dieser Ausdruck bezeichnet bei den Alten eine Anstalt, wo Gelehrte von verschiedenen Fächern beisammen wohnten, um die Wissenschaften mit Musse und unter gemeinsamer Mittheilung und Berathung zu pflegen. Ein solches Institut, das Vorbild der heutigen gelehrten Gesellschaften oder Academieen, war das der Ptolemäer in Alexandria. Allda war mit der Residenz und mit der grossen Bibliothek, die diese Könige sammelten, ein weitläufiges Wohngebäude für die Mitglieder des gelehrten Vereins, zugleich mit einem grossen Versammlungssaal, mit Säulengängen und Gärten verbunden. Dieses Institut unter dem Namen Museum dauerte allda auch noch unter den römischen Kaisern fort.

Museum hiess aber auch jedes den Musen geweihte Heiligthum; und später jede den Musen und den Studien bestimmte Anlage in einem Privatgebäude der Stadt, oder in einer Villa, verbunden zugleich mit reichen Bücher- und Kunstsammlungen.

In den neueren Zeiten hat man mit dem Namen Museum jede Anstalt belegt, wo sich Sammlungen befinden, die irgend zu einem wissenschaftlichen oder Kunstzwecke bestimmt sind. Mit Recht trägt daher auch die hiesige grosse Sammlung für Kunst und Alterthum, wie die in Neapel, Rom, Paris, London, den Namen Museum.

Aber eine andere Frage ist es, ob das Wort Museum in die Inschrift selbst aufzunehmen sey? — Ziehen wir hierüber den Vorgang der Alten zu Rath: so finden wir in dieser Hinsicht nichts Constantes. So steht z. B. auf den Triumphbogen gewöhnlich das Wort Arcus nicht; doch auf dem Bogen Constantin's lesen wir: Arcum triumphis insignem dicavit. Selbst in der alten Inschrift auf der Basis der Säule des C. Duilius liest man die Säule selbst genannt: Triompavet ob asce res S. P. Q. R. columna in foro poseivit. — Dagegen hat M. Agrippa auf das Pantheon das Wort selbst nicht gesetzt, — auch wäre

hiez zu kein Raum gewesen; — wohl aber die Restauratoren Sept. Severus und Caracalla: *Pantheum vetustate corruptum cum omni cultu restituerunt.* —

Man hat also Beispiele beider Arten vor sich. Hier haben wir aber geglaubt, den Namen Museum um so eher in die Inschrift aufnehmen zu müssen, da der Prachtbau den Namen Museum vorzugsweise führen soll. Auch hat in der Inschrift auf dem Schauspielhause Niemand anstössig gefunden, dass die Worte: *Theatrum et odeum*, darauf stehen.

2. Die Worte: *Antiquitati et arti*, sind beigefügt, um die eigenthümliche Bestimmung des Museums zu bezeichnen. Aber warum ist hier *antiquitas*, da doch das Wort das Alterthümliche überhaupt bezeichnet? — Allein in dem gegenwärtigen Fall, wo *antiquitas* mit *ars* und *museum* verbunden ist, kann der besondere Sinn des Wortes nicht zweifelhaft seyn, und in solchem beschränktem Sinne braucht es Nepos, der vom Augustus, welcher ein besonderer Freund des Alterthümlichen in der Kunst war, bemerkt, dass er den Atticus öfters über Alterthümliches befragte — *de antiquitate requireret.* — Auch sagt Tacitus (Ann. II, 59.): *Germanicus reiset nach Aegypten, um das Alterthum kennen zu lernen — Germanicus Aegyptum proficiscitur cognoscendae antiquitatis.* —

Indessen, obwohl dieser erste Entwurf das Wesentliche zu enthalten schien, so kam er mir doch mager und nicht bezeichnend genug vor. Deswegen machte ich den zweiten Versuch:

Fridericus Guilelmus III. antiquitatis et artium operibus museum condidit.

(Fried. Wilh. III. erbaute das Museum für die Werke des Alterthums und der Kunst.)

Durch den Beisatz des Wortes *operibus* schien sich zwar die Bestimmung des Baues näher zu erklären. Aber da mir auch auf diese Weise der Entwurf noch mager schien, besonders für den langen Fries, worauf die Inschrift zu stehen kommen sollte; so entstand ein dritter Versuch, wie folgt:

Fridericus Guilelmus III. monumentis artium antiqui et recentioris aevi museum dicavit.

(Fried. Wilh. III. hat das Museum für die Kunst-Denkmäler der alten und der neueren Zeit geweiht.)

Dieser dritte Versuch schien mir befriedigender, indem er mehr Fülle und Körper hatte, als die beiden ersten. Doch war mir dadurch die innere Bestimmung und der Inhalt der Gegenstände, welche das Museum fassen sollte, noch nicht hinreichend bezeichnet. — Es entstand demnach noch ein vierter Versuch, der dem Endzweck des grossen Instituts, wie ich denselben mir denke, vollkommen zu entsprechen schien, und deswegen ich denselben, mit Verwerfung der drei frühern, allerhöchsten Ortes vorzulegen wagte. Es ist die Inschrift, wie sie jetzt mit allerhöchster Genehmigung auf dem Museum steht, und heisst:

Fridericus Guilelmus III. studio antiquitatis omnigenae et artium liberalium museum constituit.

(Fried. Wilh. III. errichtete das Museum für das Studium alterthümlicher Gegenstände jeder Gattung und der freien Künste.

Ich erkläre mich:

1. durch das Wort *studio* sollte angedeutet werden, dass die Anstalt, vermöge des Reichthums der Gegenstände, und vermöge der innern Anordnung, nicht blos zum Vergnügen, sondern wesentlich auch zur Belehrung errichtet sey.

2. Durch die Worte: *antiquitatis omnigenae* sollte der vielseitige Reichtum von allen Gattungen antiker Gegenstände — in jeder Art von Material und Technik, und von den verschiedensten Völkern und Zeiten — angedeutet werden. Das Wort *omnigenae* kann nicht auffallen, da es der Latinität der besten Zeit angehört (s. das Wort bei Forcellini), und hier das Bezeichnende hat, was sich auf eine andere Weise nur durch Umschreibungen — für Inschriften eine nicht gut zu heissende Sache — hätte geben lassen *).

3. *Artium liberalium*; die Beifügung dieses Adjectivs schien nicht unpassend, da die Alten die Künste, welche Neuere durch den Beinamen der schönen unterscheiden, durch den Beisatz der freien bezeichneten — *artes ingenuae et liberales* — (vergl. Plin. 35, 36. 8.). Unter den Künsten, welche nebst einer höhern Bildung zugleich ein Handgeschick erforderten, waren die zeichnenden die einzigen, welche nur Freigeborne übten. Darin lag das unterscheidende von andern Manualkünsten, die jeder auch Nichtfreie treiben konnte.

4. Das Wort *constituit* ist hier an die Stelle des *erexit*, *condidit*, *dicavit* — gewählt, mit dem Vorbedacht, dadurch zu bezeichnen, dass der königliche Stifter nicht blos den Bau führte, sondern durch die innere Anordnung auch den zweckmässigen Gebrauch der Sammlungen berücksichtigte.

Durch letztere Inschrift endlich ergab sich die Anzahl der Buchstaben, die der Länge des Raumes angemessen war.

Möge diese Auseinandersetzung zeigen, dass der Verfasser nicht verwegen und leichtsinnig, sondern mit Vorbedacht verfahren sey.

Berlin, den 21sten Dezember 1827.

A. H i r t.

*) Hätte ich jetzt die Inschrift zu machen, würde ich das Wort *omnigenae* weglassen, da ein grosser Theil alterthümlicher Gegenstände von dem grossen Museum getrennt worden ist. Nach der frühern Absicht sollte alles Alterthümliche in demselben Lokale beisammen bleiben, wie natürlich. Wer konnte da an eine Trennung denken? —

H.

A n d e u t u n g e n

z u e i n e r

Kunstgeschichte Danzig's und der nächsten Umgegend;

von Herrn Professor Georg Schöler in Danzig.

Wenn es wohl in einem weiteren Kreise bekannt ist, dass die Naturumgebung Danzigs zu dem Schönsten gehöre, was See und Land im Verein an den europäischen Küsten hervorbrachten, so dürfte es wohl weniger zur Kenntniss des Ausländers gekommen sein, was neben der Natur die Kunst von je her in diesen Gegenden gewirkt hat. Ueber diesen

Gegenstand werden einige Notizen in Ihrem geschätzten, auch hier eifrig gelesenen Kunstblatte vielleicht nicht unwillkommen seyn. — Um hiebei den historischen Weg zu gehn, so mag alles, was in das Gebiet der bildenden Kunst fällt, für Danzig und dessen Umgegend füglich in drei Hauptperioden getheilt werden: In die Periode der Ansiedelung und Ausbildung deutschen Lebens durch die Eroberung und Beherrschung Preussens durch den deutschen Orden (von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts bis zur Schlacht von Tannenberg 1410); in die Periode des niederländischen, oder überhaupt fremdländischen Einflusses (vom 15ten bis zur Mitte des 18ten Jahrhunderts), während Danzig's regstem Verkehr mit den Niederlanden, und dessen Abhängigkeit von Polen; und endlich in die Periode der Geschmacksreinigung seit Danzig's Besitznahme durch Preussen bis auf heute. Unter allen vorhandenen Kunstwerken, welche diese Epochen bezeichnen, sind die architectonischen die wichtigsten und verbreitetsten; nach ihnen die wichtigsten und zahlreichsten die der Malerei; und endlich die am wenigsten bedeutenden die Werke der Plastik.

In Bezug auf den Charakter der Bauwerke aus der ersten Periode lässt sich mit Bestimmtheit sagen, dass er in seinen Grundformen derselbe ist, wie ihn das Mittelalter überhaupt in seinen bessern Bauhervorbringungen darstellt, nur aber ist hier eine gewisse Schlichtheit und Einfachheit beigemischt, die auf jeden Fall durch den Baustoff (gebrannte Ziegel) bedingt ist, welcher der Fülle von Verzierungen weniger günstig war, als Stein, dessen man sich anderwärts bedienen konnte. In besonderer Reinheit stellt sich dieser Charakter dar an den beiden Hauptwerken jener Periode, am Schlosse zu Marienburg und an der Marienkirche zu Danzig (jenes wurde von 1280 — 1340, diese etwas später erbaut). Wenn jenes Werk durch die Schönheit und hohe romantische Bedeutung seiner gewölbten Säle jeden unbefangenen Sinn entzückt, so zeigt es doch von aussen eine grosse Schlichtheit, die weniger von der Bestimmung des Bau's zu Abwehr und Vertheidigung, als vom Material herrührt, in welchem es aufgeführt worden. Eben so verhält es sich mit der Marienkirche zu Danzig. Ohne allen äusseren Schmuck bietet dieser mächtige Bau, in Form eines lateinischen Kreuzes aufgeführt, nach aussen völlig glatte, nicht einmal durch Strebpfeiler (die innen geschickt als Abtheilungen zu Kapellen u. s. w. angebracht sind) unterbrochene Wände dar, ermangelt jedes Schmucks der Portale und Fenster, und lässt seinen 328 Fuss hohen (unvollendeten) Thurm zwischen völlig schlichtgehaltenen Strebpfeilern als eine kahle, sich mählig verjüngende Masse aufsteigen. Dagegen welche Herrlichkeit im Innern! Mit welcher Erhabenheit tritt hier des Meisters Geist aus allen Formen der Anlage vor den Beschauer. Räumig, licht und klar ruht auf vier Pfeilern das im Viereck angelegte Chor, durch hohe Fenster volles Licht empfangend; eben so einfach gehalten zieht sich in schönster Symmetrie der Wölbung zu den Trägern derselben, 16 schlanken, achteckigen Pfeilern, das Schiff vor dem Blicke hin, durch seine klaren, licht und schön gestellten Formen das Herz zu heiterer Andacht stimmend. Wahrlich! mit Recht ist jeder Danziger auf dieses Denkmal grossartigen, religiösen Sinnes der Vorzeit stolz, und schätzt dessen Werth mit um so grösserem Selbstgefühl jetzt, wo nach mehrmaligem Besuch desselben der kunstverständige und kunstfördernde Thronerbe von Preussen einem hiesigen Künstler (Herrn Director Breisig) den ehrenvollen Auftrag gab, das Innere des von Demselben so hoch gewürdigten Baues in einem colorirten Bilde darzustellen.

Um die übrigen Kirchen Danzig's, die fast alle ihrer ersten Anlage nach mit der Marienkirche aus derselben Periode stammen, zu übergehen, als durch keine Besonderheit auffallend, gedenke ich zunächst des Artus- oder Junkerhofes, eines Gebäudes, welches am Ende des 14ten Jahrhunderts errichtet wurde, theils um den Kaufleuten des hiesigen Ortes zum Geschäftsplatze, theils zum Versammlungssaale lustiger Zechgelage in jener schlichten Zeit zu dienen, wo, in besonderen Banken abgetheilt, die hiesigen Bürger sich mit einander zum Genuss einer von den jüngsten Bürgern (Junkhern) der Stadt verzapften Humpe Bier vereinigten. Es bildet dieses Gebäude einen viereckigen, geräumigen, hohen Saal, dessen über schön figurirten Ribben gewölbte Decke sich auf vier achteckige Granitpfeiler trichterförmig niederlässt. — Kraft und würdige Heiterkeit spricht aus allen Formen dieser Halle mit verständlichster Ansprache, wie sich denn auch der Charakter des Artushofes dann besonders herrlich ausdrückte, wenn sein Inneres, bei feierlichen Gelegenheiten der Anwesenheit eines der Glieder unseres erhabenen Herrscherhauses festlich erleuchtet und alterthümlich mit Armaturen und alten Schnitzwerken geschmückt, rein und voll die Töne der Musik von seiner Höhe herab erschallen liess, während um die schlanken Pfeiler der heitere Tanz seine Reihen schlang.

Ausser den öffentlichen Gebäuden gewahrt man hie und da auch an Privathäusern Ueberreste der ältesten Baukunst und Bauverzierung der fraglichen Periode. Einiges dieser Art hat Moller in seinen Denkmälern der altdeutschen Baukunst mitgetheilt; es beschränkt sich jedoch nur auf die auch anderwärts vorkommende Anlage der nach der Strasse gekehrten Giebelfronte, die, oben mit Zinnen gekrönt, längs den Fenstern aufsteigende Schäfte zeigt, die, mit Spitzbogen verbunden, hie und da noch eine Art vegetabilischer Verzierung darbietet, die sehr sauber in Schwedischem Kalkstein ausgehauen ist. Von dieser Gattung war die Fronte eines Hauses in der Brodbänkengasse, die, bei einem Umbau der Zerstörung preisgegeben, von Seiner Majestät dem Könige erkauft und der Versetzung an einen im altdeutschen Charakter gehaltenen Bau auf der Pfaueninsel gewürdigt wurde.

Wenden wir nun unsern Blick auf die zweite Periode, so ist vielleicht hier mehr, als in irgend einer andern deutschen Stadt, der nachtheilige Einfluss merkbar, welchen die Ausländerei theils auf die Entstellung der vorhandenen Bauwerke durch äussere Decoration, theils auf die Anlage neuer Baue ausgeübt. Ich gebe den ganzen Mischmsach, wie er ist, wenn ich sage, dass jesuitischer Italoismus, französischer Muschelgeschmack und plumpe holländische Grotteske in der Manier des De Vries sich hier an und neben einander befindet. Fast auf alle Thürme der Kirchen aus der vorigen Periode hat dieser ausländische Unhold seine ausgekröpften Laternen hinaufgesetzt, von fast allen Giebeln der Bürgerhäuser hat er die alten Zinnen herabgenommen, und lächerliche, ausgeschnörkelte und ausgemuschelte Kommodenaufsätze im schlechtesten Schreinerstyle aufgepflanzt, — nicht zu gedenken der abgeschmackten Kugeln, Pyramiden, Kegel, Würfel und dergl., die er da und dort als Verzierung angebracht hat. Als Repräsentant aller dieser Unarten, jedoch mit überwiegendem Hang zur holländischen Roccaglie, steht das im Jahr 1605 vollendete Danziger Zeughaus da, ein Gebäude von höchst solider Ausführung im Innern, äusserlich aber mit einem solchen Ungeschmack von Giebelverzierungen, vergoldeten Reliefgesichtern, aufgesetzten Kugeln und Pyramiden versehen, dass es nicht einmal des rothen Anstrichs zwischen den grau gehaltenen, krumm gewundenen steinernen Verkleidungen der Wände bedurfte, um

etwas hinzustellen, was allen folgenden Jahrhunderten als Denkmal einer verkrüppelten Gefühlswelt dienen kann.

Andere Bauwerke, diesem mehr oder weniger ähnlich, übergehe ich absichtlich und gehe zur dritten Periode über — nicht ohne Bedauern, dass auch in dieser noch manches von dem bösen Geiste der vorigen nachspukete; doch der Weg zum Bessern wurde wiedergefunden, und es ist nicht zu verkennen, dass dieser Zeitabschnitt schon manches hervorgebracht, welches zu den besten Hoffnungen für die Zukunft berechtigt, besonders da die so glücklich geförderte Wiederherstellung Marienburg's den Sinn der Einwohner dieser Gegend für wahre architektonische Charakteristik und seelenvolle Schönheit geweckt hat, und der häufigere Verkehr mit Berlin Veranlassung zur Betrachtung besserer Muster bürgerlicher Baukunst giebt, als früher Amsterdam oder gar Warschau. — Das Merkwürdigste, was in dieser Zeit hier in der Nähe geleistet worden, ist erstens das Schauspielhaus zu Danzig (gebaut 1801), ein viereckiges mit einer Kuppel gedecktes Gebäude, mit über dem Haupteingange vorspringender, dorischer Säulenhalle versehen, welches, obgleich von etwas blindem Ansehen seines Aeussern, von Innen sich mit den meisten Gebäuden dieser Art, welche in neuerer Zeit in Deutschland errichtet worden sind, messen kann. Die nächste Erwähnung aber verdient die 1823 errichtete Kirche in Ohra, eine Stunde von Danzig, die ziemlich rein im altdutschen Style durchgeführt, besonders durch ihre in Holz nachgebildete Wölbung des Schiffes (nach dem Muster der Marienburger Säle) einen wohlgefälligen Eindruck macht. Uebrigens macht sich der Geist dieser Periode auch schon in besserer Decoration und Erbauung der Bürgerhäuser merkbar, denn hie und da sieht man die alten eingekerbten Giebel der Häuser mit neuen in stumpfen Winkeln gehaltenen Aufsätzen vertauscht, denen eine einfache Stuccatur und geschmackvolles Leistenwerk zum Schmucke dient, hier und da auch ein neues Haus im (wie man es nennt) Berliner Styl errichtet.

Ueberblickt man die angegebenen Zeiträume in Bezug auf Malerei, so ergibt sich im Ganzen die Uebereinstimmung, dass wohl nie, weder in Danzig, noch in dessen Umgegend, diese Kunst zahlreiche Schätze von grosser Bedeutung niedergelegt, und nie einer organisch zusammenhängenden Production einheimischer Künstler sich erfreut habe. Rechnet man einige Gemälde ab, die im vorvorigen Jahrhundert von hiesigen Malern im Fache der Staffellei gemalt wurden, so sind wohl alle übrigen merkwürdigen Productionen des Pinsels, deren sich diese Gegend rühmt, von Ausländern geschaffen. Es bestätigt sich dies theils durch das Schweigen aller geschichtlichen Ueberlieferungen, indem man in den hiesigen Chroniken nirgends etwas von alten berühmten, einheimischen Malern oder von einer Malergilde liest, wie sie etwa Cöln, Frankfurt, Hamburg, oder die niederländischen Städte gehabt, theils aber, und zumeist, durch die Ansicht der merkwürdigsten Bilder selbst aus der früheren Zeit, die ich chronologisch in folgender Ordnung anführen will.

1. Alte schlecht gezeichnete und eben so schlecht colorirte Wandgemälde a tempera in der Schlosskirche zu Marienburg aus dem 14ten Jahrhundert. Da diese Kirche um das Jahr 1340 erbaut wurde, also zu einer Zeit, wo der Orden der deutschen Ritter sich nur fremder Künstler zu seinen Werken bedienen musste, wie seine Mitglieder ja selbst Fremde waren, so darf man wohl bei diesen Arbeiten an keinen einheimischen Verfertiger denken.

2. Das alte, von der Thor капelle genommene (sogenannte wunderthätige) Marienbild mit dem Jesusknaben, welches sich im Altar der Schlosskirche zu Marienburg befindet, ein Werk, welches meiner Ansicht nach aus dem Anfange des 14ten Jahrhunderts stammt, und in Styl und Arbeit die höchste Aehnlichkeit mit den Werken der sogenannten kölnischen Schule hat, nur dass hier die Figuren nicht ganz auf Goldgrund gemalt, sondern mit einem goldenen, ausgezackten Nimbus umgeben sind.
3. Das berühmte Danziger Gemälde, das jüngste Gericht vorstellend, in der Marienkirche zu Danzig aufbewahrt, ein Werk alt-niederländischer Kunst, von vielen dem Johann van Eyk zugeschrieben, welcher Annahme ich aber nach meiner Kenntniss unbezweifelnder Gemälde dieses Meisters, vorzüglich aus dem Grunde nicht beistimmen kann, weil die Zeichnung der Figuren nicht die van Eykische Grossartigkeit hat, und der Farbenton des Fleisches bedeutend von dem der ächten Eykischen Bilder verschieden ist.
4. Mehrere grosse, vor Kurzem aus der Zurücksetzung hervorgezogene, und durch den Direktor der Danziger Kunstschule, Breysig, restaurirte Altarbilder in der Pfarrkirche; Arbeiten, die bei aller Fehlerhaftigkeit der Zeichnungen ein blühendes Colorit und sonst manche lobenswerthe Eigenschaften der nach-van-Eykischen, niederländischen Schule zeigen.
5. Ein werthvolles Gemälde in mehreren Abtheilungen, das Leiden Christi darstellend, in der Reinholds-Kapelle der Danziger Pfarrkirche; in allem, was Zeichnung und Ausdruck der Figuren, Colorirung und Anlage des Ganzen betrifft, die Eigenthümlichkeit der Dürerschen Schule vergegenwärtigend (nach dem jüngsten Gerichte das werthvollste ältere Bild, welches Danzig aufzuweisen hat).

Erst dem 17ten Jahrhundert war es vorbehalten, in Danzig einige Maler hervorzu-
bringen, auf deren Leistungen die Einwohner der Stadt mit einigem Stolze hinblicken kö-
nnen. Ich nenne hier zuerst Antonius Möller. Weniger als über seine Lebensumstände
kann man über dessen Künstlerbildung im Dunkeln sein, da aus dem vorzüglichsten Werke,
welches er hinterlassen hat, deutlich zu erkennen ist, dass er sich nach der Rubensschen
Schule gebildet. Es ist dies ein grosses, siebzehn Fuss hohes und zwölf Fuss breites Oel-
gemälde auf Leinwand, welches den schon erwähnten Artushof schmückt. Der Gegenstand
dieses Werkes ist das Weltgericht, in folgender Art dargestellt. Zu oberst der ganzen, ge-
waltig in die Augen fallenden Darstellung thronet, von Heiligen und Engeln umgeben, der
Heiland. Von dort schwebt der Engel Michael hernieder, mit dem Harnisch angethan, in
der einen Hand das Schwert, in der andern eine Wage führend, vor sich gleichsam nieder-
stürmend die symbolischen Gestalten der Weltlichkeit (mundus), der Erbsünde (peccatum
originale), des Neides (invidia), der Leichtgläubigkeit (credulitas) u. s. w. Zu seiner Rech-
ten schweben die Gerechtfertigten zum Himmel empor, während zu seiner Linken die Unbe-
währten in die Tiefe hinabsinken. Unterhalb jener kolossal gehaltenen symbolischen Figuren
befindet sich auf der linken Seite in der Form eines durch feuerglühende Pforten abwärts gehen-
den Weges das Fegfeuer, bevölkert durch eine ungeheure Menge von Personen (jede Figur etwa
sechs Zoll hoch), die im vollen Anzug, gehend und reitend, viele noch mit den Abzeichen
ihrer Gewerbe und Bestrebungen, einherziehen. Sehr einzeln kommen dann auf der rechten
Seite gegenüber die Niedergestiegenen empor, und klimmen auf schwanken Stegen über ein
Felsengebirge, jeder ein Kreuz tragend, welches der Heiland, der am Fusse der Anhöhe

steht, einem Jeden aufgelegt hat. Mühsam sind einige schon zum Gipfel gelangt, wo sie als nackende Figuren sich zur Höhe des Himmels emporschwingen. Im Hintergrunde dieser Scene sieht man, sonderbar genug, die Stadt Danzig erscheinen. Gewiss ist es nicht ohne Grund, wenn Kenner dieses Werk, welches im Jahre 1603 vollendet, und jetzt, nachdem es vor Kurzem restaurirt und gefirnisst worden, in schönster Frische prangt, zu dem Besten rechnen, was die Rubenssche Art hervorgebracht hat.

Sehr ehrenwerth steht, zunächst Möller, der in Danzig sehr bekannte, etwa 50 Jahre später lebende Stech da. Zwar sieht man grösstentheils nur trefflich, mit niederländischer Tüchtigkeit gemalte Portraite von ihm, aber dass dieser Künstler auch mehr zu leisten im Stande gewesen, bezeugt insbesondere ein, jetzt sehr verdunkeltes, aber nächstens gereinigtes und restaurirtes Oelgemälde, der Kampf der Horatier und Curiatier, welches in demselben Lokale aufbewahrt wird. Es hat dieses Bild von Seiten der Auffassung der antiken Figuren zwar etwas niederländisch Derbes, ist aber in der Zeichnung der Gestalten, so wie in der Anwendung des Lichtes und Schattens, äusserst brav. Da über Salamon von Danzig, der gegen 1695 in Italien sich Ruf erworben, nichts Näheres bekannt ist, auch in hiesiger Gegend keine Werke von ihm gefunden werden, so habe ich ihn, der wahrscheinlich nur in Danzig geboren, seine Kunst aber auswärts erlernt und geübt, hier nur namentlich erwähnen wollen, und wende mich nun zu einigen Bemerkungen über die Zeit, die sich von dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts bis auf heut erstreckt.

Oeffentlich wurde in diesem Zeitraum nur in den letzten fünf und zwanzig Jahren etwas für die in Frage stehende Kunst gethan, mehr privatim, indem sich in Danzig einige Privatsammlungen bildeten, die mehrere gute Gemälde aus der holländischen Schule und einige treffliche Copien italienischer Gemälde in sich aufnahmen, wie die nun der Stadt angehörige Labrunsche Sammlung, und die Sammlung des Fürstbischofs von Ermeland, Prinzen von Hohenzollern, die unter andern eine treffliche Copie der Sixtinischen Madonna von Kügelchen besitzt. Im Bezug auf erstere Angabe muss neben den Leistungen der Danziger Kunstschule, die seit 1803 überhaupt auf Kunstübung in hiesiger Gegend bedeutend eingewirkt und schon manchen jungen Mann, zu weiterer Ausbildung gründlich vorbereitet, entlassen hat, vor allem der Glasmalerei in Marienburg gedacht werden, die dort seit mehreren Jahren, theils durch Munificenz der Glieder des hohen Königshauses, theils durch den regen Sinn der Einwohner der Umgegend für die Herstellung und Verschönerung eines der wichtigsten Baudenkmale der Vorzeit, mit einer Bedeutung aufgetreten ist, die überhaupt in der Geschichte der deutschen Kunst von grossem Interesse bleiben wird.

Bis auf einige Ausnahmen ist die Plastik hier zu Lande nur Dienerin der Architektur geblieben, doch sind ihre Werke immer merkwürdig genug, um in einer Uebersicht der Kunstdenkmale hiesiger Gegend nicht ganz übergangen zu werden. Unter den ältesten steht an Wichtigkeit voran das etwa 18 Fuss hohe Marienbild an der Aussenseite des Chors der Schlosskirche zu Marienburg, ein Werk, der Art von Technik zugehörig, wie sie schon eine von Prokopius erwähnte Statue des Ostgothenkönigs Theodorich zeigte. Farbige Glasstifte, in einen Kern von Stuck eingedrückt, bilden, im höchsten Relief gehalten, so zu sagen eine Halbstatue, die von ihrem hohen Standpunkt herab, umfassen von einer ebenfalls mit Mosaik ausgeschmückten Nische, bei aller Inkorrektheit der Formen einen sehr

imposanten Eindruck auf den fern stehenden Betrachter macht. Auf einer Linie mit diesem Bilde stehen, der Zeit und dem Kunstwerth nach, die in Thonmasse gefertigten Verzierungen an den Eingängen der St. Annen-Kapelle und Schlosskirche zu Marienburg, Blätterwerk, Heiligenvorstellungen und chimärische Gestalten, wie sie auch sonst als Bauverzierungen des 14ten Jahrhunderts erscheinen. Viel besser als diese Werke sind dagegen jene Blätterverzierungen ausgearbeitet, die an den Thürgewänden der St. Annenkapelle aus einem der Politur fähigen Kalksteine gefertigt sind. Wie man denn auch vieles der Art in den Ruinen der Schlösser des deutschen Ordens in anderen Gegenden Preussens findet.

Späterer Entstehung (die Schlosskirche zu Marienburg wurde, wie schon erwähnt, um das Jahr 1340 gebaut) ist das älteste, was Danzig an Werken der Plastik besitzt; dem Werth und der Zeit nach aber sind folgende Werke zu nennen:

1. Ein angemaltes Schnitzwerk, den heiligen Georg zu Pferde vorstellend, wie er den Lindwurm erlegt, der Vermuthung nach aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, — im Junkerhofe zu Danzig.
2. Ein äusserst kunstreich gearbeitetes Schnitzwerk am Hochaltare der Marienkirche, welches die heilige Dreifaltigkeit vorstellt, und einen grossen Reichthum schöner, stark vergoldeter Verzierungen zeigt. Es leidet wohl keinen Zweifel, dass diese Arbeit, deren Urheber unbekannt ist, mit zu dem Besten gehört, was am Ende des 15ten Jahrhunderts durch deutsche Holzschnitzer geleistet worden.
3. Ein lebensgrosses, von Holz geschnitztes Kruzifix in der Marienkirche zu Danzig. Anatomisches Verständniss der menschlichen Gestalt, rührend edler Ausdruck im Gesicht des sterbenden Heilandes machen dieses Bild zu dem künstlerisch werthvollsten Gegenstande wiederholter Betrachtung. Der Sage nach soll es ein Italiener gefertigt haben, doch ist dasselbe wahrscheinlicher als ein Produkt eines deutschen Künstlers, vielleicht eines Nürnbergers, anzusehen.

Zahlreiche Grabmonumente, sowohl in den Danziger Kirchen, wie in der Klosterkirche des nachbarlichen Oliva, bieten im Ganzen den Styl des 16ten Jahrhunderts dar, haben aber nichts, was hier besonders ausgezeichnet zu werden verdiente. Sonst sind aus der zweiten Periode auch noch mehrere Bildwerke in Holz zu erwähnen, die um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zum Schmuck des Junkerhofes aufgestellt wurden. Es sind diese (angemalten) Arbeiten nicht ohne Kenntniss richtiger Zeichnung, aber mit derber holländischer Beiblichkeit der Formen ausgeführt. Besonders zeigt sich dies an den lebensgrossen Bildern, die Scene darstellend, wie Actäon, die Diana im Bade überraschend, mit einem Hirschgeweih gekrönt wird. Was in demselben Jahrhunderte von hiesigen Steinmetzen in zum Theil sehr saubern Arbeiten bei der Verzierung der Aufgänge zu den Bürgerhäusern (Beischläge genannt) geleistet worden ist, berühre ich nur, und nenne nun das wichtigste aus jener Zeit herstammende Kunstwerk. Es ist dies eine bronzene, über lebensgrosse Statue des Neptun mit dem Dreizack, als Zierde eines Brunnens auf dem Langenmarkte vor der Börse aufgestellt. Sie wurde um's Jahr 1633 in den Niederlanden gefertigt, und ist von Seiten des reinen Gusses eine gute Arbeit, weniger löblich jedoch findet man Ausdruck und Haltung der Gestalt, von denen ersterer für einen Neptun nicht grossartig genug, letztere zu athletisch bewegt und zu schlank gerathen ist. Neben an wurde im Jahr 1755 im Junkerhofe eine marmorne Statue des Königs von Polen August III. errichtet. Die Gestalt des sehr fetten, im römischen

Costum dastehenden Herrschers ist sehr unästhetisch, die Ausführung von Seiten der Technik nicht ohne Verdienst. Der Verfertiger war Meissner, ein Danziger, von welchem sich auch hübsche Schnitzereien in Holz und Elfenbein, so wie viele kleine Bilder in Thon in den Danziger Privatsammlungen finden. Seit Preussen Danzig besitzt, ist nur ein Original - Kunstwerk der besprochenen Gattung eingewandert: die von Schadow gefertigte Büste Sr. Majestät des Königs, die einen der hiesigen Gesellschaftssäle schmückt; dagegen finden sich in Privathäusern einige sehr wohlgerathene italienische Copien des sogenannten capitolinischen Antinous und des Florentinischen Apollino.

Indem ich hier die Reihe meiner Bemerkungen schliesse, überlassend, nach deren Lesung patriotische Reflectionen anzustellen, — füge ich nur einige Wünsche hinzu. Es sind folgende: Möge Danzig, welches jetzt eine der wichtigsten Städte der Preussischen Monarchie ist, immer mehr sich der Früchte erfreuen, die ein für die Kunst allgemein in Deutschland erwachter Sinn hoffen lässt! Möge die Friedensgesellschaft in Danzig in ihrem löblichen Eifer, junge Künstler bei ihrer ferneren Ausbildung im Auslande zu unterstützen, fortfahren; möge insonderheit fortdauernde Beachtung des hiesigen Lehrinstituts für bildende Kunst von Seiten eines hohen Ministerii immer so gesegneten Erfolg bewirken, wie bis jetzt, dann wird auch auf diesen Theil Deutschlands immer mehr das Wort des Dichters Anwendung finden:

— Es giebt glücklichere Zonen,
 Als das Land, worin wir leidlich wohnen,
 Wie der weitgereiste Wanderer spricht.
 Aber hat Natur uns viel entzogen,
 War die Kunst uns freundlich doch gewogen,
 Unser Herz erwarmt an ihrem Licht.

Mit innigster Hochachtung etc.

Danzig, den 16ten Februar
 1829.

Georg Schöler, Professor.

B e i t r ä g e

z u r

Kenntniss der richtigen Anwendung des Mastixfirnisses auf Gemälden;

von Herrn F. Lucanus in Halberstadt *).

Auf der letzten Ausstellung in Berlin fand ich mehrere, kaum vollendete, Gemälde mit einem starken Firniss überzogen, und da das Nachtheilige eines solchen Verfahrens sich schon bei einzelnen zeigte **), so halte ich es für zweckmässig, darauf aufmerksam zu machen.

Sobald ein Oelgemälde, das nicht vollkommen ausgetrocknet ist, mit einem Firniss überzogen wird, so schlüpft ein Theil desselben in die Farben ein und erschwert das Austrocknen derselben. Am meisten verbindet sich der Firniss mit dem angewendeten Asphalt und mit den Lasurfarben, welche mit Trocken-Firniss aufgetragen sind. Wenn auch ein solches Bild nur dünn mit Mastixfirniss überzogen ist, so dunkeln doch die saftigeren Farben mehr nach und soll ein solcher Firniss einmal wieder abgenommen werden, so ist es nicht zu vermeiden, dass die Lasuren dabei verletzt werden.

Wird nun ein Gemälde, besonders von pastosem Farbonauftrag, welches noch nicht ausgetrocknet ist, so stark mit Firniss überzogen, dass es überall glänzt und wie lackirt erscheint, so trocknet die Oberfläche schneller aus, und das Uebrige, was länger geschmeidig bleibt, verbindet sich theilweise mit den Farben, ja erweicht wohl einzelne Stellen derselben. Je mehr die Oberfläche austrocknet, um so mehr zieht sie sich zusammen, der untere Firniss, welcher noch zäher ist, folgt nicht verhältnissmässig, sondern giebt nach, und dadurch entstehen auf der Oberfläche Sprünge, die, je mehr Firniss und Farben austrocknen, um so tiefer gehen und selbst die Farben zerreißen. Ist dieses einmal geschehen, so lässt es sich nicht wieder verbessern.

Sobald sich also im Firniss Sprünge zeigen, es sei auf alten oder neuen Gemälden, so Sorge man dafür, dass der Firniss gleich abgenommen werde.

Oft dehnen sich Leinwand-Gemälde, durch das erweichende Einwirken eines dicken Firnisses aus, spannt man nun die Gemälde durch das Antreiben der Keile im Blendrahmen an, so befördert man das Springen der Farben.

Wenn ein Gemälde überall trocken ist, wozu ein Zeitraum von einem halben bis zwei Jahren erforderlich sein kann, also die nicht matt erscheinenden Stellen, einige Minuten mit warmem Finger gedrückt, durchaus nicht ankleben, und die mässig erwärmten Gemälde nicht nach Oel riechen, so darf man einen guten Mastixfirniss so dünn als möglich auftragen ***). Neuen Gemälden gebe man überhaupt nur so viel Firniss, um die eingeschlagenen

*) Dem Verfasser der sehr schätzbaren Abhandlung: Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde. Leipzig 1828. 8.

**) z. B. bei 157 und 691 des Katalogs.

***) S. Lucanus Anleitung zur Restauration etc.

Stellen herauszuheben, und dem Ganzen eine gleichmässige Harmonie zu ertheilen. Nach Jahren erst darf man eine zweite und dritte Lage darauf bringen, wenn sie durchaus eine stark glänzende Oberfläche haben sollen, die jedoch dem Effect öfter schadet, als nützt.

Die Künstler sollten davon abkommen, ihre Werke gleich nach der Vollendung dem Publiko im vollen Luster vorzustellen und mit dem Firnissen warten, bis sie ganz ausgetrocknet sind; die Gemälde würden später weniger Gefahren ausgesetzt, und für den Nachruhm der Künstler länger erhalten werden.

Will man Gemälden auf kurze Zeit den gewünschten Effect verschaffen, so bediene man sich folgender Mischung:

Man erwärme in einem Porcellangefässe klar abgegossene Rindsgalle und setze den vierten Theil Aqua oxymuriatica dazu, wodurch die Galle sogleich entfärbt wird. Das Ganze wird nun bis auf die Hälfte des Gewichts der angewandten Galle eingekocht, und in sechs Theilen derselben ein Theil gepulverten Kandiszucker gelöst, und nach dem Erkalten mit einem Schwamme aufgetragen. Nachdem es ausgetrocknet, kann man es allenfalls auf dieselbe Weise noch mit Eiweis überziehen. Spätestens nach zwei Monaten wird der ganze Ueberzug mit lauwarmem Wasser abgewaschen und das Gemälde vorsichtig mit einem leinenen Tuche abgetrocknet.

F. Lucanus.

Der Kunst- und Handwerks-Verein

im

Herzogthum Altenburg;

von Herrn Dr. Reinganum.

Da wo ein höheres, geistiges Streben die Menschen beseelt, verknüpft sie auch ein inneres unauflösliches Band. So reichen sich Künstler wie Gelehrte die Hand, um die grosse Aufgabe zu lösen, welche Kunst und Wissenschaft stellt, um gemeinschaftlich an der Erreichung des grossen Zieles der Wahrheit zu arbeiten, indem diese Erreichung die Kräfte des Einzelnen übersteigt. Freilich sehen wir bisweilen das äussere Verhältniss, in welchem der Künstler zum Künstler, der Gelehrte zum Gelehrten stehen sollte, durch Leidenschaften getrübt, und Verschiedenheit der Ansichten, welche doch weit eher als Gleichheit zu richtiger Erkenntniss führt, Zwietracht hervorrufen; indess kann man wohl sagen, dass Erscheinungen dieser Art nur eine Ausnahme von der grossen Regel sind, indem ein äusserlich wie innerlich gleich festes Band wahrhaft gebildete Menschen mit einander verbindet. Ein solches Band vermissen wir hingegen grösstentheils bei Individuen, die in ihrem Berufe nur äussere Zwecke verfolgen und denen der Kreis von Gelehrten und Künstlern, überhaupt Gebildeten, mehr oder minder fremd ist. Dies dürfte auch auf die achtbare Klasse Anwendung

finden, welche man in der Bezeichnung der Gewerbe-treibenden und Handwerker zusammenzufassen pflegt. Eine Vereinigung der zu dieser Klasse gehörenden wackeren Bürger einerseits unter sich, andererseits mit Künstlern, welche in so mannigfacher Beziehung ins gemeine Leben greift, bleibt ohne Zweifel eine eben so schöne als schwierige Aufgabe. Sie ist es, welche dem Gründer des Vereins vor Augen schwebte, von welchem vorliegender Aufsatz Nachricht geben soll. Ist auch derselbe schon an einem andern Orte *) gehörig gewürdigt, so dürfte doch, zumal da jene Schrift sowohl als die gedruckten Berichte der Gesellschaft nicht Jedem zur Hand sein möchten, eine den Verein betreffende Mittheilung manchem Leser des Kunstblatts nicht unwillkommen sein.

Im Jahre 1818 durch den Herrn Baurath Geinitz gestiftet, hat der, seit Kurzem unter dem Schutze S. D. des Erbprinzen stehende Kunst- und Handwerksverein bis jetzt des glücklichsten Fortganges sich zu erfreuen gehabt. Sein allgemeiner, in den Statuten ausgesprochener Zweck ist, den Sinn für Kunst und Gewerbe im Vaterlande zu wecken, zu fördern und zu veredeln, sein besonderer, oben schon zum Theil berührter, einmal auf die Werke der höheren Kunst, in so fern sie von vaterländischen Künstlern herrühren oder auch nur im Herzogthum Altenburg ihr Dasein erhielten, und dann auf alle bürgerlichen Gewerbe und Zweige der inländischen Industrie, auf die Fabriken, Manufacturen, Landwirthschaft und dergleichen Bezug habenden Maschinen und Geräthschaften, insonderheit aber auf diejenigen Handwerke, welche mit der Baukunst verzweigt sind, ein besonderes Augenmerk zu richten. Ein Blick in die im Druck erschienenen Berichte des Vereins **) zeigt uns eine treffliche Anordnung des Ganzen und, welche schönen Früchte bereits die Bemühungen der Vereinsvorsteher getragen haben. Die Mittel zur Erreichung des Zwecks, wovon die Statuten ausführlich handeln, sind gut gewählt, so wie auch alle die Verwaltung und Aehnliches betreffenden Einrichtungen höchst passend genannt zu werden verdienen. Die Verwaltung ist einem Director, zwei Vorstehern, einem Vereins- oder protokollirenden Secretair, welche zusammen das Directorium bilden, und ausserdem einem correspondirenden Secretair, einem Cassirer, einem Aufseher über die Modelle und die Kunstsammlung und einem Bibliothekar anvertraut. Die statutenmässig festgesetzten häufigen Versammlungen und Berathungen zeugen vom ernstesten Sinne der Stifter. Einheimischen wie Fremden, überhaupt jedem Freunde der Künste und Gewerbe, welcher in dem Rufe bürgerlicher Unbescholtenheit steht, ist der Eintritt in den Verein gestattet; das lebhafteste Interesse, welches von allen Seiten an demselben genommen wird, verbürgt hinlänglich die von Tag zu Tag sich vergrößernde Anzahl der Mitglieder, welche, am Ende des Jahres 1820 nur 20 betragend, im Anfange dieses Jahres schon auf 354, und zwar 190 inländische und 164 ausländische Mitglieder gestiegen war. Hierunter begegnen uns manche, in der artistischen und literarischen Welt gefeierte Namen.

*) Denkschrift der fünfzigjährigen Dienstjubilaeum Sr. Excellenz des Herrn F. C. A. von Trützschler, Herzogl. Sachsen-Gotha- und Altenb. Geh. Raths - Präsidenten etc. Altenburg, am 23. October 1821.

**) Jahresberichte des Kunst- und Handwerksvereins im Herzogthum Altenburg von 1818 bis 1828. — Verfassung des K. u. H. V. (ohne Jahrzahl). — Verzeichniss der Mitglieder des K. u. H. V. Am zehnten Stiftungstage, dem 4. Febr. 1828.

Der Verein arbeitet unermüdet an der Lösung seiner schwierigen Aufgabe. Seit seinen ersten Anfängen sind in den Versammlungen Vorträge über fast alle Zweige der Industrie, und zwar den Gegenständen nach höchst interessante, gehalten worden; auch haben manche auf höhere Kunst bezügliche Mittheilungen, wie z. B. über Glas- und Mosaikmalerei, stattgefunden. Gelungene Arbeiten erkennt er durch Belohnungen aller Art, namentlich durch Ertheilung von Preismedaillen, an; junge Künstler und Handwerker erfreuen sich durch ihn kräftiger Ermunterung und wackerer Unterstützung. Auch an Kunst- und Gewerbe-Ausstellungen hat es der Verein nicht fehlen lassen; es haben deren seit der Gründung vier stattgehabt, wovon die erste im Jahre 1822 freilich dürftig, die übrigen, und zwar die im Jahre 1823, worüber ein Recensent im *Hesperus* (1823) sich günstig ausspricht, die im J. 1824,* über welche das *Elbeblatt* (No. 30 — 31) verglichen werden kann, und die im J. 1825, von welcher das gedruckte Verzeichniss 246 Nummern enthält, besser ausfielen. Ueber die letzte, welche im August d. J. veranstaltet werden sollte, und wohl auch stattgefunden hat, entbehrt Ref. der Mittheilung. Die inländischen und ausländischen Mitglieder wetteifern in der Bereicherung der Bibliothek und der nicht unansehnlichen Kunst- und Modellsammlung; ausserdem haben viele ausländische, ähnliche Zwecke verfolgende Gesellschaften mit dem Vereine sich in Verbindung gesetzt, und hin und wieder die im Anfange ausgesprochene Theilnahme später auf mannigfache Weise bethätigt.

Es schliesst sich an diesen Verein eine im Jahre 1825 ins Leben getretene Kunst- und Handwerks-Schule an, die gleich bei der Eröffnung 30 Schüler zählte, und in welcher in 5 Stunden wöchentlich freies Handzeichnen, Schön- und Richtigschreiben, architektonisches Zeichnen, deutsche Sprache und Styl, mit Rücksicht auf den künftigen Geschäftsbedarf, Arithmetik und Geometrie gelehrt werden. Sie berechtigt, bei der Zweckmässigkeit ihrer Verfassung und bei den günstigen Resultaten, von denen wir bis jetzt die Bemühungen der Lehrer begleitet sehn, zu den besten Erwartungen.

Endlich darf hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden, dass unter dem Namen der Deputation für Bauwesen und Landesverschönerung ein Verein im Vereine besteht, dessen Director der Erbprinz ist, und über welchen im *Münchener Monatsblatte* (1823) die nöthige Nachricht sich findet.

So wirkt nun dieser schöne Verein schon ein ganzes Jahrzehend hindurch mit segensreichem Erfolge. Bei einem Streben, wie er es bekundet, kann es nicht fehlen, dass, wofern nicht widriges, von ihm selbst unverschuldetes Geschick ihn treffen sollte, er unter den die Kunst und Industrie fördernden Vereinen Deutschlands fortfahren wird, einen der ersten Plätze einzunehmen.

H. Reinganum, Dr.

G u m m i D a m a r,

ein zum Gemälde-Firniss dem Mastix vorzuziehendes Harz;
mitgetheilt von Hrn. F. Lucanus in Halberstadt.

Dieses Harz ist kürzlich nach London in den Handel gekommen und erregte daselbst, wie in Calcutta, die Aufmerksamkeit vieler Gelehrten und Künstler. Ich hatte Gelegenheit, mir eine hinlängliche Menge davon zu verschaffen, um Versuche damit anstellen zu können, deren Resultate ich, nebst einer genauen Beschreibung dieses Harzes, hier mittheile.

Das ächte Gummi Damar, Motoo Cochin, oder das sogenannte Katzenaugen-Harz, wird in Singapore gefunden, kommt in etwas gedrehten Stöcken, von einem bis zwei Quentchen schwer vor, ist farblos, klarer und durchsichtiger, auch specifisch leichter, als Mastix, giebt ein überaus weisses, feines Pulver, das sich mehr als das des Mastix anhängt. Es ist beim Reiben geruchlos, schmilzt leicht und zeigt erhitzt einen schwachen, dem des Perrückenbaums (*Rhus Cotinus*) ähnlichen Geruch.

Der Schwefeläther löst dieses Harz grösstentheils, jedoch langsam, auf.

Durch Weingeist, von 80 bis 90 pr. C. R., wird bei 50 Grad Wärme etwa der sechste Theil aufgelöst, wovon sich nach dem Erkalten wieder ein Geringes ausscheidet. — Der Mastix ist in Weingeist und Terpentinöl gleich auflöslich, jedoch bleibt stets etwa ein Achtel davon zurück.

Wird das G. Damar in Pulverform mit caustischem Salmiakgeist zum Brei angerieben und erhitzt, so ist wohl der fünfte Theil in 90 pr. C. Weingeist löslich, während der Copal, auf diese Weise behandelt, vollkommen aufgelöst wird. — Wasser löst nichts davon auf.

In fetten Oelen, als Leinöl, Mohnöl, ist das Damar-Harz bei 40 Grad Wärme vollkommen auflöslich. — Mastix wird von fetten Oelen nur theilweise und nicht klar aufgelöst.

In Terpentinöl ist das Gummi Damar bei gewöhnlicher Temperatur leicht und vollkommen auflöslich.

Wenn ein Theil gepulvertes Damar-Harz in zwei Theilen Terpentinöl aufgelöst wird, so erhält man einen Firniss, der vollkommen farblos ist, den Gemälden eine bedeutendere Klarheit als der Mastixfirniss giebt, eben so rasch trocknet, nicht leicht Sprünge bekommt, und, wenn er noch so trocken ist, sich mit geringerer Mühe und weniger Gefahr für die Gemälde, als der Mastixfirniss, wieder abnehmen lässt.

Am zweckmässigsten kann das geschehen, wenn man den Firniss auf den Gemälden mit Leinöl oder Terpentinöl hinlänglich bestreicht, und einige Stunden weichen lässt, da dann der erweichte Firniss mit einem Lappchen und Terpentinöl leicht abgetupft oder abgewischt werden kann.

Hoffentlich wird dieser Firniss gar nicht, jedenfalls weniger nachgelben, als der aus Mastix bereite (was so oft geschieht, wenn die mit letztgenanntem überzogenen Gemälde zu sehr und zu lange vom Licht entfernt bleiben), und so wäre hierdurch, für die Erhaltung werthvoller Oelgemälde wesentlich gewonnen.

Dass dieser Firniss auf Zeichnungen, Steindrücke und dergl. mit demselben Nutzen angewendet werden kann, kann ich mit Ueberzeugung versichern.

Halberstadt, im Februar 1829.

F. L u c a n u s.

Beitrag zur Gemälde-Restauration;

von demselben Herrn Verfasser.

Fallen einzelne Wassertropfen auf die Rückseite der Leinwand-Gemälde, so dehnen sich diese Stellen aus und bilden Erhöhungen; wird die Rückseite nun überall leicht befeuchtet, so ebnet sich Alles wieder beim Trocknen.

Auch geringere Ausdehnungen durch äussere Eindrücke kann man durch dieses Verfahren verbessern; sind jedoch bedeutende Beulen vorhanden, so befeuchte man zuerst die ganze Rückseite, und streiche in die tiefsten Stellen einen dünnen, kalt bereiteten Mehlkleister, jedoch dem Rande der Tiefen zu weniger. Nach dem Trocknen wird alles wieder in Ordnung sein.

F. L u c a n u s.

In Beziehung auf den Seite 34 bis 41 dieses Heftes mitgetheilten Bericht über die Sammlung etruskischer Monumente des Herrn Hofr. Dorow, der sich jetzt in Berlin befindet, erlauben wir uns, noch folgenden interessanten Aufsatz hier einzurücken, der im 57ten Stück der preuss. Staatszeitung abgedruckt war und von einem sehr competenten Berichtersteller herrührt:

Rom, im Februar.

Wenig Gegenden des classischen Bodens haben in kurzer Zeit so viel anziehende Denkmäler des kunstbildenden Alterthums an den Tag gefördert, als, anderthalb Tagereisen von Rom am Meeresufer, die Grabhügel der Etruskischen Städte Tarquinii und Vulci.

Ausgedehnte Wandmalereien dreier Gräber der erstgenannten Stadt gaben im Sommer 1827 die Losung zu einer Reihe folgender Entdeckungen. Zwei derselben waren von einem Privatmanne der Stadt Corneto bereits aufgedeckt, als zwei Römische Kunstfreunde, der Esthländische Baron v. Stackelberg und der Hanöversche Geschäftsträger, Legationsrath Kestner, durch eine Reise nach Corneto Aufforderung zur Würdigung und Erhaltung jener herrlichen Reste des Alterthums fanden. Beide aufgedeckte Gräber zeigten ringsum einen Fries figurenreicher Malereien, anziehend durch die vielfachen in ihnen erhaltenen Vorstellungen antiker Sitte, Etruskischer Kämpfe, Spiele, Mahlzeiten u. s. w., aber noch anziehender durch den bewundernswürdigen Kunstwerth, den sie in einer bis dahin fast ungekannten Kunstgattung, im Gebiet Etruskischer Malerei, offenbarten. Das eine der aufgedeckten Wandgemälde war von einer Zeichnung, die man ausser Etruskischer Umgegend überall Altgriechisch genannt hätte, und das andere zeigte, bei einer gleichfalls vorzüglichen, obwohl jenem ersten untergeordneten Zeichnung, eine reiche Beigabe Etruskischer Inschriften. Die Aufdeckung eines dritten Grabmals, dessen merkwürdige Darstellung nicht von gleichem Kunstwerth begleitet wird, waren eine fernere Ausbeute der Herren Kestner und von Stackelberg, welche jedoch, vom Reiz neuerer Entdeckungen weniger, als von der Wichtigkeit der noch unbenutzten, gefesselt, die ihnen vor Augen lagen, ihre angestrengten Kräfte zur Würdigung, Erhaltung und Bekanntmachung jener drei grossen Wandmalereien aufboten. Die Bekanntmachung der von ihnen mit dem Baierschen Architekten, Hrn. Thürmer, vollführten, so sorgfältigen als gelungenen Zeichnungen, ist nun in Deutschland hoffentlich schon erfolgt; sie war um so dringender zu wünschen, als die von einem Französischen Gelehrten im Journal des Savans darüber gegebenen Nachrichten nur eine sehr entstellte Kunde jener Entdeckungen geben. Der thätigen Beihülfe der Päpstlichen Regierung, welche, nächst den nöthigen Vorkehrungen für die Erhaltung der aufgedeckten Denkmäler, auch den Entdeckern für den Lauf des ersten Jahres die erste Bekanntmachung eines durch ihre Ausdauer und Aufopferung geretteten Denkmals sicherte, ist es zu danken, wenn das Publikum

neben Baron von Stackelbergs musterhaftem Werke nicht mit einer andern unzuverlässigen Bekanntmachung heimlich zusammengeraffter Zeichnungen heimgesucht wird.

Andere bedeutende Entdeckungen antiker Gegenstände schlossen sich jenen früheren bald an. Ueber wichtige Sammlungen bemalter Vasen und merkwürdigen Erzgeräths, welche sich theils im Besitz der Stadt Corneto, theils ebendasselbst in Privatbesitz befanden, kam durch die Herren Kestner und Stackelberg gleichzeitig Kunde an Römische Kunstliebhaber, unter denen sich damals der Preussische Hofrath Dorow befand. Mit glücklicher Benutzung der erhaltenen Nachweisungen legte derselbe nicht blos den Grund zu einer eignen, reichhaltigen Antiken-Sammlung, sondern veranlasste auch, wie die neue Erscheinung kaufflustiger Fremden es in jenen Gegenden pflegt, neue und sehr ergiebige Nachsuchungen. Mit besonderem Glück wurden diese im Frühjahr 1828 auf Grundstücken der alten Stadt Vulci ohnweit Canino versucht; heimliche Ausgrabungen eines seitdem geflüchteten Verwalters des Prinzen von Canino brachten dort eine in der Umgegend Roms früher ungeahnte Masse von Vasen-Malereien, in der Art der grossgriechischen, ans Licht, und fielen dem vorerwähnten, bereits als Antiken-Käufer bekannt gewordenen Hofrath Dorow anheim. Ohne durch eigene Ausgrabungen oder gelehrte Nachsuchungen auf den Ruhm eines Kunstbeförderers oder Alterthumsforschers Anspruch machen zu wollen, hat Herr Dorow sonach das unbestreitbare Verdienst, durch den Ruf seiner Ankäufe wichtige Nachgrabungen veranlasst, und durch eine betriebsame Benutzung der mancherlei Kanäle des Römischen Kunsthandels eine fortwährend höchst ausgezeichnete Vasen-Sammlung erhalten zu haben. Fortgesetzte Nachgrabungen des Prinzen von Canino, der Herren Candellori, Campanari und Feoli sind seitdem gefolgt und haben nun seit Jahresfrist, einer ungefähren Schätzung zufolge, an 800 jener grossgriechischen Vasen-Gemälde zu Tage gefördert, die man früher dem Boden Etruriens völlig absprach. Keine dieser Sammlungen ist jedoch bis jetzt mit ausgezeichneten Stücken, selbst des schönsten Styls Griechischer Kunst, in gleichem Grade ausgestattet, wie die ersterwähnte dieser Sammlungen, deren unbeschränkter Besitz nach angemessener Befriedigung der von Lucian Bonaparte über Unregelmässigkeit ihres Ankaufs geführten Beschwerden fortwährend dem Hofrath Dorow verbleibt.

Wenn man bedenkt, wie einseitig der gewiss nicht unbeträchtliche Vorrath aller bisher bekannten Etruskischen Bildnereien sich eigentlich nur auf die Reliefs der meist auf Zeiten verfallender Kunst zurückzuführenden Todtenkisten, und auf eine bedeutende Anzahl von Bronzen beschränkte, unter denen wiederum die Werke einer guten Kunstübung keinesweges häufig, die einer fratzenhaft verzerrten die zahlreicheren sind, so springt einmal die Wichtigkeit jener schönen und umfassenden, auf Etruriens Boden gefundenen Malereien in die Augen, ausserdem aber die wahrhaft bewundernswürdige, während weniger Monate aus einem classischen Boden kund gewordene Ergiebigkeit an Denkmälern, für die es demselben Boden früher fast an Spuren fehlte. Es ist misslich, zu versichern, dass die Kunst der Etrusker durch jene Entdeckungen in ein helleres Licht tritt; jedenfalls aber schon wie jetzt klarer über eine wichtige Klasse alter Kunstübung, deren Denkmäler, sey es durch Etruskische oder durch Griechische Künstler, in blühenden Gegenden des alten Etruriens verbreitet und zum häufigen Schmuck ihres Todtendienstes verwandt wurden. Auf dem grossen Wandgemälde des einen Cornetanischen Grabes sind zahlreiche Inschriften schöner einzelner Figuren Allem, was wir sonst als Etruskische Schrift kennen, vollständig entsprechend; wenn wir aber eben dieser, aus Todtenkisten und Bronzen hinlänglich bekannten Schrift, auf den unzähligen Vasen-Malereien von Tarquinii und Vulci niemals, Griechischer Schrift auf denselben Vasen häufig begegnen, so liegt die Voraussetzung wohl nahe, dass alle jene Kunst-Denkmäler Etruskischer Küsten-Gegenden von Griechischen Künstlern herrühren, obwohl in Erwägung der grossen Vasen-Menge und des ächt Griechischen Styls im ersten Cornetanischen Wandgemälde, aller Wahrscheinlichkeit nach von Griechen, welche in Etrurien lebten.

Berliner Kunst - Blatt.

Drittes Heft.

März 1829.

Königliche Akademie der Künste.

1.

Zuerkannte Preismedaillen und Unterstützungsprämien.

Am 14ten März fand die schon seit längerer Zeit eingeführte Zuerkennung von Preismedaillen an die nach dem lebenden Modell zeichnenden und modellirenden Eleven der Akademie, so wie die seit dem vorigen Jahre damit in Verbindung gesetzte *) Ertheilung von Unterstützungsprämien, letztere zum zweitenmale, Statt. Eine einfache Gruppe von zwei nackenden männlichen Gestalten, einer älteren in sitzender Stellung und einer neben ihr stehenden jüngeren, durch Bewegung und auf einander gerichteten Blick in ungesuchte Verbindung gebracht, bildete die Aufgabe. Die sehr zahlreichen Bewerbungs-Arbeiten gewährten im Allgemeinen einen befriedigenden Anblick durch geschickte und geschmackvolle Behandlung des Technischen, sowohl im Zeichnen als Modelliren; dagegen wurde, wie es indess bei Anfängern nicht wohl anders seyn kann, nur zu oft ein gründliches Verständniß der Formen, so wie noch häufiger jenes unerlassliche Festhalten des Individuellen vermisst, wodurch allein das Actzeichnen ein höheres Interesse gewähren kann. —

Den Modelleurs gebührte im Allgemeinen der Vorzug. — Es schien fast, als ob manchen Zeichnern ein zu häufiges Hinblicken auf den im Actsaal aufgestellten Gypsabguss des lebensgrossen Muskelmannes nachtheilig geworden sey, der nur das richtige Schen des Lebens erleichtern, nimmermehr aber die Stelle desselben vertreten soll. Die Rundang,

*) M. s. den Auszug des darüber sprechenden Reglements im Malheft des Berl. Kunstblattes vom vor. Jahre S. 133 und 131., nebst dem Bericht über die erste Preisvertheilung, Juniheft S. 103 und 104.

Weiche und Regsamkeit des Lebendigen geht dadurch unwiederbringlich verloren. Straff, dürr, todt sind die gypsenen Sehnen und Muskeln. Der beabsichtigte Schein einer recht scientificischen Richtigkeit wird ein Hinderniss der Wahrheit selbst. — Der geschundene Muskelmann kann übrigens als recht eigentlicher Repräsentant aller andern Abstracta gelten, die dem Künstler Verderben bringen, wenn sie an die Stelle des wirklichen Lebens sich eindringen. Allein für welches andere Gebiet gölte nicht dieselbe Warnung? —

Medaillen, der höchste bei dieser kleineren Bewerbung zu erlangende Preis, wurden nur zwei zuerkannt, beide an Zeichner; allein funfzehn Unterstützungs-Prämien, acht an Zeichner, sieben an Modelleurs. Die Namen der Prämiirten werden bei Gelegenheit der Eröffnungsfeier der in diesem Frühling zum erstenmal Statt findenden Ausstellung von Arbeiten der Schüler der Akademie und der von ihr ressortirenden Zeichnen- und Kunst-Schulen *) publicirt werden.

E. H. T.

2.

Er ö f f n e t e P r e i s b e w e r b u n g in der Geschichtmalerei.

Am 14ten März wurde auch die Bewerbung um den grossen Preis in der Geschichtmalerei eröffnet, deren Ankündigung und Programm im vorigen Heft dieser Zeitschrift sich befand **). Zwar hatte dieselbe nach einer früheren Bestimmung schon im vorigen Sommer Statt finden sollen ***); allein weil damals fast alle jungen Maler mit Arbeiten für die bevorstehende Kunstausstellung eifrigst beschäftigt waren: so schien es zweckmässiger, sie lieber in diesen nicht zu unterbrechen, und die Preisbewerbung zuerst für die Eleven der Sculptur (wie bereits gemeldet worden †)), und erst dieses Jahr für die Maler eintreten zu lassen.

Siebzehn junge Künstler hatten bis zum 13ten März sich als Concurrenten gemeldet. Einer davon war indess erkrankt, ein anderer von Berliu abwesend, so dass nur funfzehn wirklich Theil nahmen, als am 14ten folgende Aufgabe zu einer gleich an demselben Tage zu beendigenden Skizze gegeben wurde:

„Jason und Medea zu Kolchis im Haine des Mars. Jason greift nach dem Fliesse, „welches am Baume hängt; Medea hält noch die Zauberschaale in der Hand.

*) M. s. Berl. Kunstblatt, Maiheft 1828 S. 134 und 135.

**) Februarheft 1829. S. 33 und 34.

***) M. s. Berl. Kunstbl. Maiheft 1828, S. 134.

†) M. s. Octoberheft 1828, S. 295 — 297. Ein umständlicherer Bericht wird, sobald die Zeichnungen der beiden gekrönten Reliefs lithographirt sind, in unserer Zeitschrift gegeben werden. Leider waren zwei schon vor einem Monat beendigte, sehr schöne Zeichnungen zu gross ausgefallen, um zu dem Format dieses Blattes zu passen, was die Redaction zugleich wegen der eingetretenen unangenehmen Verzögerung entschuldigen wird.

E. H. T.

„Amor ist triumphirend gegenwärtig. In der Ferne sieht man das Schiff und die „Gefährten des Jason; letztere bloß angedeutet.“

Bei der Beurtheilung der hiernach entworfenen Skizzen am folgenden Tage wurden fünf ganz ungenügend befunden, und die Beschaffenheit selbst mancher der übrigen gab zu Betrachtungen Anlass, die zu dem Resultate führten, dass die Veranstaltung von Uebungen in der historischen Composition unter Aufsicht der Mitglieder des akademischen Senats in Antrag gebracht und vorläufig beschlossen wurde. Unsere fast ausschliesslich auf Belehrung durch das Wort gegründete Bildung scheint es den jungen Künstlern jetziger Zeit schwerer zu machen, als jemals, den Unterschied poetischer und künstlerischer Darstellung klar zu fassen, so leicht es auch theoretisch sich nachweisen lässt, dass die Kunst nur das Sichtbare einer Handlung zum Gegenstand nehmen kann, also auch nothwendig die deutlichsten Bewegungen, den sprechendsten, für das Auge reichsten Moment auswählen muss.

Am 16ten begannen zehn Concurrenten, den Probe-Act nach dem lebenden Modell zu malen, eine in einfachster Stellung sitzende männliche Gestalt. Nach Beendigung dieser Acte am 21sten, die im Allgemeinen sehr gut ausgefallen waren, wählte der Senat die Urheber der vier gelungensten, um an der eigentlichen Preisbewerbung Theil zu nehmen, indem die Beschränktheit der zu Gebot stehenden Räume die Zulassung von mehr als vier Concurrenten für jetzt noch unmöglich macht. Der Gegenstand der Preisaufgabe selbst wurde denselben darauf den 23sten frühmorgens mitgetheilt, und zwar so gefasst, dass die Wahl des Moments den jungen Künstlern überlassen blieb. Die vorläufigen Skizzen, auf deren strenges Festhalten, in der Art wie es die Akademie der Künste zu Paris fordert, nicht bestanden wird, kommen zu den Acten, und die Gemälde müssen bis zum 24sten Juni beendet seyn. Die Proportion der Figuren darf nicht unter zwei Fuss betragen.

Ein verehrtes Mitglied der Akademie, Herr von Quandt zu Dresden, Vorsteher des Sächsischen Kunstvereins, hat in einer besonderen Druckschrift sich gegen die Zweckmässigkeit der Preisaufgaben erklärt. Allein wenn man einräumen muss, dass erhaltene Preise die künftige Meisterschaft nicht verbürgen, ja dass selbst gekrönte Arbeiten dieser Art schwerlich immer das Beste sind, was der glückliche Sieger würde haben leisten können: so bleibt es doch für öffentliche Anstalten unmöglich, auf anderem Wege die zu ertheilenden Stipendien so anzuweisen, dass jeder Schein von Willkühr oder Vorliebe vermieden wird. Wer aus Erfahrung weiss, bis zu welchem Grade die Aemulation junge Künstler beherrscht, der muss es zum Voraus aufgeben, die Zurückgesetzten, oder sogar nur deren Angehörige und Gönner, durch Gründe überzeugen zu wollen. Bei einer Preisbewerbung kann wegen der Oeffentlichkeit der abgelegten Proben nicht leicht Zweifel über die Entscheidung eintreten; und weil der Erfolg scheinbar vom Glück abhängt, so darf, wer das eine Mal unterliegt, doch künftige Siege hoffen. — Dass übrigens die künstlerische Freiheit durch Aufgaben überhaupt beschränkt werde, dürfte wohl eine nicht ganz richtige Ansicht seyn. Je mehr die Kunst sich dem Leben wieder anschliesst, was sie doch soll und wünscht, um so mehr kann sie nur nach Aufgaben arbeiten; und alle höchsten Leistungen sind auf diesem Wege zu Stande gebracht.

Wir vermeiden es, für jetzt näher auf diesen Gegenstand einzugehen, da ein sehr kompetenter Mitarbeiter unseres Blattes sich bald ausführlich darüber erklären wird. Wohl aber halten wir es für zweckmässig, bei diesem Anlass, zur Ermunterung für die jungen

Künstler, welchen das Glück bei dieser Bewerbung bis jetzt sich weniger günstig erwies, zu erklären, dass ein einzelnes Misslingen nicht mehr gegen das Talent entscheidet, als ein einzelnes Gelingen dafür. Wer den Preis erhält, mag darin zugleich die übernommene Verpflichtung erkennen, sich fortwährend auszuzeichnen; wer unterliegt, eine Aufforderung, um so mehr Alles aufzubieten, damit ein solches einzelnes Missgeschick nicht für das ganze künftige Leben von böser Bedeutung werde. Die Akademie ist weit entfernt, die minder Glücklichen schlechthin zu verwerfen, oder selbst die Sieger schon deshalb für Meister zu halten.

E. H. T.

3.

Ernennungen bei der K. Akademie der Künste und Nekrolog verstorbener Mitglieder.

Herr Professor Karl Begas ist, vermittelt Rescripts vom 27sten Februar, zum Mitgliede des akademischen Senates ernannt worden.

Die Leitung der neu errichteten Prüfungs- und Vorbereitungs-Klasse der Akademie, über deren Bestimmung in einem früheren Hefte des Kunstblattes gesprochen wurde *) und welche mit dem 1sten April in Wirksamkeit tritt, ist Herrn Professor Daehling, Mitglied des akademischen Senats, übertragen worden.

Die mit der Akademie verbundene Zeichenschule beginnt ebenfalls am 1sten April ihren diesjährigen Sommerkursus. Vorsteher derselben und zugleich Lehrer der ersten Klasse ist Herr Professor Karl Friedrich Hampe, Mitglied des akademischen Senats. Lehrer der zweiten Klasse bleibt Herr Professor Collmann, Mitglied der Akademie, welchem Herr Ferdinand Berger zur Seite steht. Zum Lehrer der dritten Klasse ist der Maler Herr Wilhelm Herbig, Mitglied der Akademie, ernannt worden.

Bei dieser Gelegenheit erwähnen wir noch, dass bereits am 12ten Juli vorigen Jahres der Königlich Preussische General-Wardein und Münzrath, Herr Gottfried Bernhard Loos, Ritter des Königlich Schwedisch-Norwegischen Wasa-Ordens etc., wegen seiner ausgezeichneten Verdienste um die Vervollkommnung des Medaillen-Münzens und Prägens, zum Ehren-Mitglied der Königl. Akademie der Künste erwählt worden ist.

Dagegen hatte die Akademie, ausser den bereits früher angezeigten Verlusten **), im Laufe des vorigen Jahres noch den folgender beiden erhabenen Mitglieder zu betrauern:

*) Januarheft 1829, Seite 3 und 4.

**) M. s. das Juli- und Decemberheft des vorigen Jahrganges.

S. Königl. Hoh. Carl August, Grossherzog von Sachsen-Weimar, Ehren-Mitglied der Akademie, gestorben den 14ten Juni zu Graditz bei Torgau, auf der Rückreise von Berlin nach Weimar.

I. Kaiserl. Majestät Maria Feodorowna, verwittwete Kaiserin von Russland (Sophie Dorothea Auguste, Tochter des Herzogs Friedrich Eugen von Württemberg, geboren den 25sten October 1759), ordentliches und Ehren-Mitglied der Akademie, gestorben den 5ten November 1828. — — So bekannt es ist, dass die erhabene Monarchin sich in einer von weiblichen Händen gewiss nur selten geübten Kunst, nämlich in der des Stempelschneidens, als Meisterin auszeichnete: so dürften doch nur Wenige Gelegenheit gefunden haben, sich von dem hohen künstlerischen Verdienst Ihrer Arbeiten durch eigene Ansicht zu überzeugen. Allein die königliche Akademie der Künste zu Berlin besitzt, als Receptionsstück Ihrer Kaiserlichen Majestät, welche am 26sten December 1818 Ihre Ernennung zum ordentlichen Mitgliede der Akademie huldreichst anzunehmen geruheten, eine von Ihrer eigenen Hand geschnittene goldne Medaille. Auf der Vorderseite derselben erblickt man das Bildniß Sr. Majestät Ihres erhabenen Sohnes, des Kaisers Alexander I., nicht blos von sprechender Aehnlichkeit, sondern auch mit einer Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt, worin man die Hand der mütterlichen Liebe, die hier arbeitete, nicht verkennen kann. Die Russische Inschrift ist die gewöhnliche: Von Gottes Gnaden Alexander I. Kaiser und Selbstherrscher aller Reussen. Unter dem Bildniß stehen die Worte: Maria F. — Die Rückseite zeigt einen Altar mit den Reichsinsignien, und an demselben die Inschrift: Alexander dem Gesegneten. Auf den Stufen des Altars sind drei verschlungene Kränze, aus Lorbeer-, Eichen- und Oel-Zweigen gewunden, niedergelegt; an der untersten Stufe des Altars liest man: 19. März 1814. (der Tag des Einzugs in Paris nach dem russischen Kalender). Auf den Altar herab blickt das Auge der göttlichen Vorsehung, über welchem die Inschrift stehet: Befreier der Völker. Ganz zu unterst hat die hohe Künstlerin ihren Namen angebracht: Maria F. Diese Darstellung ist eben so meisterhaft ausgeführt, als sinnvoll gedacht und angeordnet. — Den Unterricht im Stempelschneiden hatte die kunstliebende Monarchin erhalten von einem aus Meinungen gebürtigen Künstler, Carl von Leberecht, Kaiserl. Russischem Etatsrath, Ritter des St. Annenordens zweiter Klasse, Mitglied der Akademien zu Berlin, Petersburg und Stockholm, so wie der Kaiserl. ökonomischen Societät zu Abo. Im Jahre 1749 geboren, begab sich derselbe 1776 nach Petersburg, wo er den 12ten October 1827 in einem Alter von 78 Jahren starb.

Ferdinand Ludwig Carl Heinrich Philipp Maximilian Graf von Neale, Königlicher Obermundschenck und Kammerherr, Ritter des rothen Adlerordens zweiter Klasse etc., Ehren-Mitglied und Assessor der Akademie seit 1786, geboren 1754, starb zu Berlin den 24sten September 1828.

Auch bereits in diesem Jahre verlor die Akademie in der Frau Geheimen Ober-Finanz-Räthin, Gräfin vom Hagen, die am 8ten Februar 1829 starb, ein Ehrenmitglied, dessen Arbeiten auf früheren Ausstellungen einst mit Beifall gesehen wurden.

E. H. T.

Die Königl. Akademie der Künste hat in ihren Versammlungen vom 29sten November und 13ten December vorigen Jahres

1. den Formerei - Vorsteher bei der hiesigen Königlichen Eisengiesserei Daniel Grüttner aus Schönfeld bei Brieg, wegen seiner Geschicklichkeit im Grossformen, wovon er, ausser bei vielen andern Gelegenheiten, zuletzt durch die Formung und den Guss der kolossalen Pferdebändiger für das hiesige Königliche Museum einen ausgezeichneten Beweis gegeben,
2. den Formerei-Vorsteher bei der hiesigen Königl. Eisengiesserei Johann Friedrich Gottlieb Müller aus Berlin, wegen seiner ausgezeichneten Geschicklichkeit in der Kleinformerei und im Formen von Bijouterien, welche die von ihm modellirten und gegossenen Kunstwerke auf der letzten Kunstausstellung (Nr. 577 — 580 des Katalogs *) bekundeten,
3. den Bronzegiesser Heinrich Hopfgarten in Berlin, wegen ausgezeichneter Geschicklichkeit in seinem Fache, indem unter andern auch die für Halle bestimmte Gruppe Franke's mit zwei neben ihm stehenden Kindern von ihm gegossen worden,
4. den Inhaber einer hiesigen Bijouterie- und Eisenguss - Waaren - Fabrik Simeon Peter Devaranne aus Berlin, wegen eines nach einem Gemälde von David von ihm bossirten Relief-Modells in Wachs, des ciselirten Metallgusses und anderer der Akademie vorgelegten Arbeiten

zu akademischen Künstlern erwählt, und ihnen, nach eingegangener Bestätigung von Seiten der vorgesetzten hohen Behörde, die Patente als solche ausfertigen lassen.

J. G. Schadow, Direktor.

Am 4ten Mai d. J. wird zu Amsterdam die Bewerbung um den grossen Preis, diesmal in der Kupferstecherkunst, eröffnet. Nur Inländer können dabei concurriren. Der Preis besteht in einer jährlichen Pension von 1200 Fl. auf 4 Jahre, die der Künstler zu seiner vollkommeneren Ausbildung im Auslande zu verwenden hat.

*) Bewunderung verdienten besonders No. 577: eine Medaillenhälfte, einen Theil der van Akensehen Menagerie darstellend, unter einem Gitter, mit letzterem in einem Stück gegossen; und No. 578: eine Kapsel, in welcher eine gewundene Kette liegt, beides in einem Stück gegossen.

Aus meinen Reiseheften;

Mittheilungen des Herrn Hofrath Hirt.

I.

Erinnerungen aus Sicilien.

Es ist die Absicht, in einer Folge von Aufsätzen aus alten Reiseheften und andern Aufzeichnungen, Kunst und Alterthum betreffend, Auszüge abdrucken zu lassen, welche auch jetzt noch für den Leser Interesse haben mögen. Hier Einiges über Griechische Vasengemälde in Sicilien.

In Catania enthält die Sammlung des Fürsten Biscari Mehreres dieser Gattung von Alterthümern. Wir bezeichnen hievon das Wichtigere:

1. In der Mitte sitzt eine Braut verschleiert auf einer Erhöhung, was man den Hausaltar nennen möchte. Ein jugendlicher Held, ihr gegenüber, scheint ihr Liebesanträge zu machen. Ein Eros, den Liebesgürtel haltend, schwebt zwischen beiden. Hinter dem Brautwerber auf einem etwas höheren Plane hält ein Mädchen auf der Rechten ein halb geöffnetes Schmuckkästchen, und in der Linken einen Fächer, wie es scheint, um diese als Liebesgeschenke darzubringen. Zur andern Seite der Braut sind zwei andere Mädchen, wovon die eine stehend, als Pronuba, und die andere sitzend, der Schüchternen und Unentschlossenen Muth zusprechen. Andere Beizeichen giebt es nicht, aus denen sich die Namen des Brautwerbers und der Braut bestimmen liessen. — Ueber der genannten Scene, auf einem erhöhten Plane, sitzt gleichfalls eine Heroine, welche aus einer flachen Schüssel dem ihr gegenüber sitzenden Jüngling Früchte anbietet. Dieser Vorgang scheint mit dem untern in keiner Beziehung zu stehen. (Edirt bei d'Hancarville, Tom. III. Pl. 47, zugleich mit der Rückseite, welche wir aber als unbedeutend übergehen.)

2. Die Hesperiden: Der Drache, der Hüter der goldenen Aepfel, um den Stamm des Baumes gewunden, wird von einer der fünf Hesperiden (die auf andern ähnlichen Gefässen Calypso genannt ist) aus einer Schaafe gefüttert; eine andere mit einem halbgeöffneten Kästchen auf dem Schooss, worin sie die einschläfernden Zaubermittel zu bewahren scheint, sitzt mit dem Auge sorgsam spähend gegenüber, indem Calypso mit der Rechten zwei andere Schwestern, die heimlich die goldenen Früchte von dem Baume brechen, zu bedeuten scheint. Eine fünfte Schwester erspäht aus einem Zauberspiegel andere auf den Drachen sich beziehende Zeichen, indem ein geflügelter Knabe, eine Taube auf beiden Händen tragend, herbei eilt. Wahrscheinlich findet sich dieser hier ein, weil die Gärten der Goldäpfel der Venus geweiht waren. Es fehlt hier Hercules, der bei ähnlichen Scenen sonst immer vorkommt (vergl. Millin peintures de vases ant. tom. I. Pl. 3.).

3. Bemerkenswerth ist auch die Rückseite desselben Gefässes. In der Mitte steht, auf einem Fuss erhöht, das runde Wasserbecken, und an der Erde sieht man den dreihenkeligen Krug, worin das Wasser geschöpft und herbeigebracht ward. Zunächst steht Venus ganz entkleidet, mit beiden Händen die langen aufgelösten Haare haltend. Die drei bekleideten Grazien sind zum Dienst der Göttin bereit, wovon eine den Spiegel und eine andere den

Kranz von Rosen und Myrten hält, indem Eros in der Mitte über dem Becken schwebt, der Mutter der Schönheit den Zaubergürtel bringend. — Da der Venus die Gärten der Hesperiden heilig waren, so scheinen Vor- und Rückseite mit einander in Beziehung zu stehen. Beide edirt bei d'Hancarville t. III. Pl. 123. —

4. Der Centaur Nessus, die Deianira über den angeschwollenen Fluss tragend, und mit einem Baumstamm die Furt suchend, macht der schönen Frau Zumuthungen, die daher die Arme ausstreckend dem nachfolgenden Hercules ihre Noth andeutet.

5. Parodie auf die Seelenwägung: Jupiter in Zwerggestalt mit gewaltiger Nase und in der Kleidung eines Davus thront in einem Armsessel, in dem linken Arme das Scepter, und den rechten gegen Merkur ausstreckend, der in ähnlicher Zwerggestalt und Sklavenkleidung schwer beladen anmarschirt kommt, den Tritt mit einer mächtigen Keule in der Rechten sichernd und über der linken Schulter ein Joch tragend, an dessen Enden vorn und rückwärts je ein gegitterter Korb hängt, in jedem ein schwarzer Affe sitzend, anstatt des Achilles und Memnon. In der Mitte sieht man eine Ara, und darüber einen Stierschädel zur Bezeichnung des Frieses. — Sind burleske Auftritte dieser Art durch unsere Vorstädte-Bühnen schon hinreichend benutzt? — (Edirt bei d'Hancarville t. III. Pl. 88.)

6. Ein Mädchen bietet einem mit Helm, Lanze und Schild gerüsteten jungen Krieger die Schale zur Erfrischung. Das Schildzeichen ist ein Löwe.

7. Ein ausgezeichnet schönes Gefäß, in Camarina gefunden, stellt den Mythos der Gorgonen und den der Andromeda vor, bereits bei d'Hancarville T. IV. Pl. 126 und später bei Millin II. Pl. 1 edirt.

Cepheus sitzt auf einem Lehnstuhl, das Scepter in der Rechten, und hinter ihm steht ein unbärtiger mit langer Tunica und schwerfältigem Mantel bekleideter Mann, die Rechte auf einen langen Krückenstock legend (wahrscheinlich der Genius der Lokalität). Vor dem König, aber gegen die Minerva gewendet, sieht man den Perseus, mit dem Hute des Pluto, den geflügelten Schnürstiefeln des Mercur und der Chlamys angethan, in der Rechten das Sichelschwert, und auf der Linken das Medusenhaupt haltend. Hinter der gegen den Perseus gekehrten Minerva sitzt auf einsamem Felsen sittsam gekleidet Andromeda. Diese, so wie der Vater, scheinen auf den Helden und die Göttin als ankommende Retter zu deuten. An der Rückseite des Gefäßes erscheint die gegen die Königstochter feindliche Macht, nämlich der mit dem Dreizack schnell vorschreitende Neptun, zwischen zwei geflügelten, hageren, bloß in kurzen Tuniken gekleideten, Zähne-fletschenden, die Zunge vorreckenden, und nach entgegengesetzter Richtung schreitenden Gorgonen, die Schwestern der enthaupteten Medusa, und neben diesen Unholdinnen eine ansehnliche weibliche Gestalt, wahrscheinlich eine der Nereiden, deren Unbill Neptun an Cassiopeia in der Tochter rächen wollte. — So herrscht in der Darstellung mehr Andeutung, als Handlung und Leidenschaftlichkeit, wie sonst auf andern Denkmälern dieser Mythos vorzukommen pflegt.

8. Um eine sitzende Frau sind drei Mädchen und zwei Eroten mit dem Putz beschäftigt, während ein Jüngling, die Lanze in der Rechten und mit der Fackel in der Linken, eintritt. Nähere Bezeichnung giebt es nicht. Vielleicht ein nächtlicher Besuch des Adonis.

9. Die einzelne, sehr schöne Figur des bärtigen Bacchus.

10. Ein Bärtiger mit dem Scepter — Pluto — verfolgt drei fliehende Mädchen — Diana, Venus und Proserpina — von denen er die letztere bei dem Arme erhascht. Noch ist

dabei als Zeuge ein Alter mit kurzem Bart und Haar, einen Krückenstock haltend, wahrscheinlich der *genius loci*. Die Sicilianer versetzten diesen Raub an die Quelle Cyane und den Fluss Anapus. —

Anderes in der Sammlung Biscari ist unbedeutend, so wie auch in der der Benediktiner zu Catania. Man findet die bessern Vasen in den Gräbern von Camarina, Terra Nova, Centorbi, Troina, auch um Catania selbst. Aber durch die Seltenheit der Mythen und durch schöne Zeichnung nehmen sich die Gefässe von Girgenti vorzüglich aus. Einige der merkwürdigern, die ich allda zu sehen Gelegenheit hatte, sind folgende:

11. Ein im Archiv der Hauptkirche aufbewahrtes Gefäss enthält die seltene Vorstellung des Abschiedes des Pyrrhus von seinem Grossvater Lycomedes und seiner Mutter Deidamia, da er von zwei aus dem Lager vor Troia Abgesandten abgeholt wird, wovon aber bei Homer nur Ulysses namhaft gemacht ist. Man sieht in der Mitte des Bildes den bereits mit Helm, Lanze und Schild, von dem noch ein bewegliches Schutzfell herabhängt, bewaffneten jungen Krieger vor dem sitzenden Grossvater stehen, der ihn noch bewegt anzureden scheint, und hinter ihm Deidamia mit einem kleinen Gefäss, welches ihr von dem linken Vorderarm herabhängt und das sie mit der Rechten gefasst hält. Man möchte es ein Thränenfläschchen nennen. Während des Abschiedes scheint Ulysses, zu seinem jüngern Gefährten gewandt, im Gespräch begriffen. Andere möchten vielleicht in diesem Gefährten gern den Diomedes erkennen und glauben, dass hier der Abschied des Achilles und nicht der des Pyrrhus vorgestellt sei. Allein hier waltet augenscheinlich ein engeres Verhältniss vor, als bloß das eines bis zum Abzuge vernummten Geliebten. — Wir übergehen die Figuren der Rückseite als unbedeutend.

12. In der Sammlung des Canonici Spoto sahen wir Folgendes:

Neptun, in langer Tunica und mit dem Mantel darüber, sitzt auf gemächlichem Stuhle, mit spitzem Barte und langem Haar, das um die Stirn gekräuselt und mit einer Binde umgeben ist, in der Linken den Dreizack haltend, und die Rechte einem jungen Heros reichend, der in kurzer, nachlässig um die Hüften gebundener Tunica vor ihm steht. Eigenthümlich sind eine schmale Binde um die Knöchel des Fusses und zwei kleine Fischflossen hinter dem Ohr. Noch steht dem Neptun im Rücken eine ansehnliche Frau, deren lange Haare in mehreren Flechten auf die Achseln fallen, gekleidet in Tunica und Mantel, mit beiden Händen die Enden eines Zweiges haltend, gleichsam um den schönen Jüngling damit zu bekränzen. — Die Vorstellung scheint auf eine der Liebschaften Neptun's, wahrscheinlich auf Amymone und ihren Sohn, den meereskundigen Helden Nauplius, zu gehen.

13. Eine in der Mitte sitzende Frau hält in der Linken einen Epheuzweig, die Rechte gegen ein Kind ausstreckend, das aus der Hüfte eines bärtigen Mannes hervorsteigt. Der Mann trägt Scepter und Diadem, und ist in lange Tunica und Mantel gekleidet. Das Kind, mit Epheu bekränzt, hält zugleich in der Linken eine Staude derselben Pflanze. Hinter der sitzenden ist eine zweite Frau mit dem Scepter stehend. — Dass hier die Geburt des Bacchus dargestellt sey, lässt sich nicht bezweifeln; unter der sitzenden Frau die Geburtshelferin Ilithyia, und unter der stehenden mit dem Scepter Venus.

14. Eine Frau in langer Tunica, mit dem Mantel darüber, ist im Laufe begriffen, den linken Arm vorwärts, und in der Rechten eine grosse Axt haltend. Ein Bärtiger, ihr folgend, schlingt rückwärts einen Arm um ihren Leib, gleichsam das Ungestüm der Frau auf-

zuhalten. An der Rückseite des Gefässes sieht man einen nackten schlanken Jüngling fliehen, der im Zurücksehen die Rechte gleichsam flehend ausstreckt, und in der Linken einen Schlauch mit vier Zipfeln hält. — Wir wissen der Vorstellung keine Deutung zu geben*). Bei Millin T. II. Pl. 24. kommt die Vorderseite dieses Gefässes gezeichnet vor, aber nicht die Rückseite, welche hier wesentlich zur Darstellung zu gehören scheint.

15. Theseus, den marathonischen Stier bekämpfend, hält ihn mit der Linken am Horne fest, mit der Keule in der Rechten. Einerseits ist Athene und andererseits der Genius von Marathon gegenwärtig; edirt bei Millin Tom. I. Pl. 43. —

16. Unterricht im Flötenspiel: Zwischen zwei härtigen Männern (Agonotheten) spielt ein Mädchen die Doppelflöten, den Hauchriemen um den Mund gebunden. Einer der Männer, in der Linken den Krückenstock, hebt die Rechte aufwärts, gleichsam den Takt angehend, indem der andere, auf einen ähnlichen Krückenstock sich stützend, hoch auf der flachen Hand ein kleines Gefäss hält, wahrscheinlich als Preis für die schöne Flötnerin.

17. Drei Bacchantinnen mit eng-anliegenden Tuniken und mit Rehellen darüber. Hievon halten zwei, mächtig sich bewegend, in der Rechten grosse Schlangen, die eine aber in der Linken einen Pinienbaum mit zehn Zweigen, und die andere einen Hasen an den Ohren, während die dritte mit einem kleineren Gefäss den Rebensaft in ein grösseres giesst. Hinter der letzteren steht ein Alter, bekränzt, gleichfalls in langer Kleidung, in der Rechten ein Trinkgefäss und in der Linken einen vielzweigigen Rebenast. Dabei kommt auf doppeltem Untersatze ein grosses Gefäss vor, in welches aus einer Oeffnung in der Form eines Katzenkopfes der Rehensaft rinnt. Die Figuren sind schwarz, aber die Zeichnung ist so vortrefflich eingerissen, wie ich mich nicht erinnere, sie je schöner gesehen zu haben.

18. Bei dem Consul Paolo Abela im Hafen von Girgenti sah ich Mehreres, wovon ich Folgendes des Aufzeichnens werth hielt:

Der bärtige Bacchus, in der Rechten den Cantharus und in der Linken den Thyrsus, zwischen zwei Bacchen, wovon die eine in der Linken eine Schlange und in der Rechten eine Schenkkanne hält, der Thyrsus vor ihr in die Erde gepflanzt; die andere aber in der Linken den Thyrsus und in der Rechten an dem Fusse die Hälfte eines Esels trägt. Auch die Rückseite zeigt Bacchische Figuren, einen Silen mit der Leyer zwischen zwei Thyrsus-tragenden Bacchae.

*) In der 1820 von mir besorgten deutschen Ausgabe von Millin's mythologischer Gallerie, wo sich Taf. CLXX. Fig. 614. eine verkleinerte Abbildung desselben Vasengemäldes befindet und von Millin unrichtig durch Klytaemnestra und Aegisthus erklärt wird, habe ich Seite 157. dieser belehten Gruppe folgende Deutung gegeben: „Es ist Merope, die das Beil schon ergriffen hat, um ihren eigenen Sohn, „Aepyros, unwissend zu ermorden. Der alte Hirt, welcher den jungen Fürsten heimlich auferzog, „hält ihre Hand zurück und entdeckt das Geheimniss. Der Hut des Alten bedeutet, dass er, vom Lande „kommend, erst eben in der Stadt eingetroffen ist.“ Ich halte diese Auslegung noch jetzt für die richtige, indem jede Einzelheit des Bildes, auch die damals mir unbekannte Rückseite des Gefässes, dadurch erklärt wird; m. s. Hygin. fab. 184 und 137. cf. Apollodor. l. II vers. fin. Pausan. IV, 3. VIII, 5. Durch die meisterhafte tragische Behandlung des Euripides in seiner Merope gehörte diese Erzählung zu den im Alterthume beliebtesten und findet sich, obgleich von andern Archäologen bisher nicht erkannt, auf mehreren Vasengemälden (z. B. auch bei Millin Peintures de Vases Tom. I. pl. 58.), wovon ich in dieser Zeitschrift gelegentlich eine Zusammenstellung vorlegen werde.

19. Ein unbärtiger Heros in voller Bewaffnung, mit Helm, Panzer, Schild und Beinschienen, verfolgt mit langem Speer einen anderen jungen Helden mit Helm, und blos in kurzer Tunica und Chlamys, der fliehend im Rücksehen sich mit einem doppelspitzigen Hammer vertheidigt, zugleich in der Linken den Bogen haltend; auch hängt ihm der Köcher von der Seite.

Mit der Vorderseite scheint die Rückseite in Beziehung zu stehen. Auch hier sieht man einen unbärtigen Krieger mit Helm, Lanze und Schild, dessen Wappen ein grosser Drache ist. Diesem gegenüber steht ein anderer Jüngling in kurzer Tunica, ein Schwert in der Linken und in der Rechten eine Binde haltend. Das Gefäss, obgleich etwas beschädigt, zeichnet sich aus durch Schönheit des Stils, so wie auch durch die Darstellung, die wir darauf zu sehen glauben: An der Vorderseite nämlich begegnen Diomedes und Glaucus im Kampfe sich, und an der Hinterseite wechseln sie die Waffen zur Erneuerung der Gastfreundschaft, die schon ihre Ahnen unter sich pflegten. (Homer. Il. 6. 119.)

20. Eine alte Silensfigur, halb gekleidet, lehnt sich auf einen Stab, und dieser gegenüber steht eine weibliche in langer Tunica, einen Spiegel in der Rechten haltend, aber unter der Tunica verräth das vorragende Glied die Zwittergestalt. — An der Rückseite kommt eine Hermensäule vor mit dem bärtigen Kopf des Mercur, und die Mitte der Säule bezeichnet mit dem Phallus. Dieser Herme gegenüber sitzt auf einem Felsen die wohlgezeichnete Figur eines Fuchses, und im Felde nimmt man noch ein mit einer schwarzen Figur bemaltes Täfelchen wahr. —

Auch Palermo enthält einiges nicht Unwichtige in dieser Gattung griechischer Alterthümer.

21. In der Sammlung des Don Ciccio Carelli:

Ein Jüngling, mit der Chlamys bekleidet und der Binde um's Haupt, zwei Lanzen haltend, steht in der Mitte von zwei Alten, wovon der eine, sich auf einen krummen Stock lehrend, die Hand gleichsam flehend ausstreckt, indem der andere, sich gleichfalls auf einen Knotenstock stützend, seinen Blick gegen den Himmel hebt. Eine vierte Jünglingsfigur, im langen Mantel und gleichfalls mit langem krummen Stocke, hält den Blick von den andern Figuren abwärts. Die ganze Scene scheint sich auf einen herben Abschied zu beziehen, wie auf den eines Sohnes, der von den vertrauten Genossen seines väterlichen Hauses scheidet, um irgend ein Abenteuer zu bestehen.

22. Einem Mädchen, dessen Haare um Stirn und Haupt in kleinen Locken herabfallen, und das, eng in Mantel gehüllt, nachdenkend steht, übergiebt ein Alter mit spitzem Bart und Binde um's Haupt, in weiten Mantel gekleidet und sich auf einen Stock stützend, eine mit sieben Saiten bespannte Leyer.

23. Mercur, mit langem Bart, den Hut auf dem Kopf, in kurzer Tunica und Mantel, den Caduceus in der Rechten, verfolgt mit mächtigen Schritten ein fliehendes Mädchen, die Herse, wie es scheint, mit dem gewendeten, nicht unfreundlichen Gesicht gegen ihren Räuber. Schreckhafter geberdet sich bei dem Vorgange ihre Gefährtin. Dabei kommt noch als Zeuge vor ein Mann mit kurzem Barte, in langer Tunica und Mantel, den langen Stock in der Rechten haltend.

24. Minerva, mit Helm und Schild, aber ohne Aegis, die Lanze in der Linken, hält in

der Rechten die Schaale, in welche Iris, schwebend mit grossen Flügeln, in kurzer Tunica und mit Schnürstiefeln, gleichfalls mit kleinen Schwingen versehen, als Götterbotin in der Linken den Caduceus haltend, mit der Rechten aus der Giesskanne den Nektar schenkt. — Dieses, eines der schönsten kleinern Gefässe, ist zuerst in einer besondern Schrift von Guatani bekannt gemacht.

Einiges enthält auch die Antikensammlung der Abtei S. Martino bei Palermo:

25. Bacchus ist im Begriff, die Quadriga zu besteigen; zur Seite begleitet ihn Methus mit dem Trinkgefäss, und unter den Pferden gewahrt man einen Ziegenbock mit menschlichem Gesichte, eine sonst nicht vorkommende Bildung.

26. Theseus bekämpft den Minotaurus mit dem Schwert, in Gegenwart der für den Helden besorglichen Königstochter Ariadne (edirt bei d'Hancarville T. III. Pl. 86.)

Von den im Museo der Universität zu Palermo aufbewahrten Gefässen enthält das Reiseheft noch Folgendes:

27. Hercules reicht der Minerva die Rechte zum Abschied, und hinter dem Helden steht eine weibliche Figur, die zwischen den Fingern eine Art Frucht oder Blume empor hält; an der andern Seite sieht man den Gefährten des Hercules schon im Marsch begriffen. Das Gefäss, merkwürdig des alten Stils wegen, ist von d'Hancarville edirt Tom. IV. Pl. 52.

28. Minerva, im Begriff die Quadriga zu besteigen, wird von Hercules begleitet. Ein anderer Bewaffneter folgt dem Wagen, und vorauf geht der Herold.

29. Unter drei Bacchen hält die erste, mit Epheu bekränzt, den Thyrsus und Cantharus, die andere die Lyra und das Plectrum, die dritte zwei angezündete Fackeln abwärts. —

31. Ein junger Krieger ist im Begriff, sich den Helm umzuschallen, in Gegenwart einer ansehnlichen Frau, die ihm den Helm und den Schild hält, worauf das Wappen ein grosser Drache ist. — Leicht mag man hiebei an Thetis denken, die ihrem Sohn Achilles die Waffen überbringt. Edirt bei Millin Tom I. Pl. 39.

31. Ein zerbrochenes Gefäss, wovon jedoch die Vorderseite gut erhalten ist. — Ueber einem breiten Untersatze erhebt sich ein Denkmal in der Form einer abgestumpften Säule, mit einem Aschenkrug darüber, um welche eine weibliche Figur (die Electra) ein breites Band zu befestigen beschäftigt ist. Am Fusse des Denkmals, aber abgewandt von der Electra, sitzt Orestes und vor ihm steht sein Freund Pylades. Beide haben von den Hüften abwärts den Mantel umgenommen, und Reisestöcke in den Händen. Auch sieht man am Fusse den Aschenkrug stehen, der den fingirten Tod des Orestes bezeugen soll.

32. Eine bekleidete weibliche Figur (Iris), die Haare aufgebunden und mit grossen Flügeln an den Schultern, hält mit beiden Händen eine siebensaitige Leyer vor sich hin, um sie als ein Liebesgeschenk — Xenion — anzubieten. Ueber dem Kopf steht ΚΑΛΕ, und im Felde das Wort: ΗΙΠΕΡΣ (wahrscheinlich ; πᾶσις *).

Auch an den Küsten von Kalabrien, unweit Gerace, wo die Ruinen von dem alten Locri liegen, finden sich ähnliche Ueberreste von gemalten Gefässen. Mehreres ward allda in

*) M. s. die dem Heft beigelegte Steindrucktafel und vergleiche die Inschrift Nr. 9. auf der zum XII. Heft des vorigen Jahrganges gehörigen, aber erst dem Februarheft dieses Jahres beigegebenen Abbildung.

meiner Gegenwart ausgegraben, doch meistens nur kleine unbedeutende Gegenstände, das Fragment eines grösseren Gefässes ausgenommen, worauf sich der Kopf Neptun's mit dem Dreizack, und der der Amphitrite befanden; beide von einer Vortrefflichkeit des Stils, welche alles, was man sonst irgendwo in dieser Art findet, auslöscht.

Grössere Denkmäler in Marmor und in Erz besitzt Sicilien nicht in grosser Anzahl. Ich zeichnete hievon folgende auf:

In Messina

1. ein Marmorsarg in der Kirche S. Giacomo, das Schicksal des Icarus in mehreren Momenten vorstellend; erstlich sieht man den Daedalus unter dem Beistand der Minerva noch mit der Vollendung eines Flügels beschäftigt; zweitens werden die Flügel dem Icarus angepasst durch einen weiblichen Genius mit kleinen Schwingen über dem Scheitel, den wir die Technik nennen möchten. Ein anderer Genius in Knabengestalt, auf eine Säule gelehnt und einen Zweig in der gesenkten Rechten haltend, vielleicht der Genius von Creta, hält sich dabei als Zuschauer. In dem dritten Moment ist Icarus zum Fluge gerüstet; der vierte aber zeigt bereits den gestürzten tod über dem Felsen liegen, und die Moere vor ihm mit dem geöffneten Buche der Verhängnisse. Ueber der Leiche erhebt sich die Höhe der Insel mit dem Berggott, welche den Namen Icaria von dem Begräbniss des Jünglings erhielt, so wie das umgebende Meer das Icarische genannt ward; edirt bei Houël Tom. II. Pl. 75.

2. Weniger wichtig ist ein anderer Marmorsarg, der jetzt sehr verstümmelt als Brunnenbecken dient. Man kann indessen noch deutlich kelternde Knaben erkennen, wo rechts und links andere die gesammelten Trauben in Körben herbeitragen und in die Kelter schütten.

In Catania:

3. Bei dem Fürsten Biscari: Der Torso eines Jupiter. Das Nackte bis auf die Hüften, obwohl etwas härtlich in der Arbeit, ist trefflich verstanden. Aber die Falten der Gewandung verrathen schon eine spätere, für die Kunst weniger günstige Zeit.

4. Ein Apollo Musagetes, als Muse restaurirt.

5. Eine vom Pferde stürzende Amazone und

6. ein weiblicher Centaur sind kleine und geringe Arbeiten.

7. Ein schöner Kopf eines jugendlichen Heros, fälschlich Antinous genannt.

8. Kopf eines Mercur.

9. Ein sehr sehenswerther Kopf in dem Styl der ältesten Münzen von Syracus, welche die Arethusa vorstellen.

10. Im Museo der Benediktiner: a. ein schönes Fragment eines bacchischen Reliefs und b. die seltene und wohlverstandene Vorstellung, wo Ulysses und drei seiner Gefährten mit einem mächtigen Pfahl sich anschicken, dem im Rausch hingestreckten Polyphem das Auge zu blenden. Am Fusse des Felsenbettes, worauf das Ungeheuer ausgestreckt liegt, ruht sein Lieblingswidder und das Trinkbecken, aus dem sich der Unhold den süssen Wein zu dem Menschenfleische weidlich schmecken liess. — Dabei ist zu bemerken, dass ein unwissender Restaurator das einzelne Auge auf der Stirn wegmeisselte, und daher jetzt die Figur zwei Augen zu haben scheint, wo sonst bei Cyclopen an der Stelle der Augen nur eine Haut gebildet ist. In Rom beging man einen ähnlichen Verstoß bei der Gruppe eines

Polyphem, der einen der Gefährten des Ulysses, am Arme haltend, mit den Füßen mürbe tritt; indess ist hier das Auge nicht weggemeißelt, sondern, um es zu verbergen, mit Gyps überkleistert. — Dies Monument ist in dem untern Gang des Museo Capitolino aufgestellt.

Das Relief, eine Löwenjagd vorstellend, in der Kirche S. Agata (edirt bei Houël Pl. 138.) ist uns entgangen, so wie auch das Relief mit einer Jagd mehrerer Gattungen wilder Thiere zu Paternò, und ein Bacchanal in der Hauptkirche zu Sciafani, wo der Weg uns nicht hinführte. Beide gleichfalls edirt bei Houël T. III. Pl. 154 und 164.

11. In Girgenti wird in der Hauptkirche der Marmorsarg mit dem Mythos der Phaedra und des Hippolytus aufbewahrt. An der langen Vorderseite empfängt der junge Held, sich mit seinen Gefährten zur Jagd rüstend, von der Amme das Liebestäfelchen der Phaedra. An der zweiten schmalen Seite sitzt die Liebeskranke in ihrem Schmerz versunken, indem ihre Mädchen sich bestreben, die Liebespein der Gebieterin zu lindern. An der dritten, langen Seite ist Hippolytus, den Freuden der Diana getreu, in der Jagd begriffen, und an der vierten, schmalen Seite wird der verläumdete, von der Quadriga gestürzte und in die Stricke verwickelte Jüngling von den scheu gewordenen Pferden zu Tode geschleift. — Die Arbeit ist aus späterer Zeit, obwohl mehrere Figuren noch eine bessere verrathen. (Edirt bei Houël Tom. IV. Pl. 238, 239 und 240.).

Auch in Mazzara, wo wir nicht landeten, giebt Houël die Zeichnung von vier Särgen, vorstellend: a. die Erlegung eines Ebers durch einen einzelnen Jäger zu Pferd; b. den Abschied eines Mannes von der Gattin an der Pforte des Todtenreiches; c. den Raub der Proserpina, doch, wie es scheint, sehr beschädigt, denn der Zeichner hat den Pluto in zwei Momenten nicht männlich, sondern in Frauengestalt abgebildet. Als Nebenwerke sieht man dabei in kleinern Figuren den Triptolem, einmal ackernd und ein andermal säend, vorgestellt; d. eine Schlacht der Amazonen, wo, wie es scheint, Theseus die Hippolyte gefangen nimmt.

In Palermo sahen wir noch Folgendes:

12. Im Palast des Vicekönigs, die beiden überaus schönen Widder in Erz, die schon vor längerer Zeit aus Syracus dahin gekommen seyn sollen.

13. Im Museo der Universität, eine gute Büste des Kaisers Tiberius.

14. Einen trefflichen Kopf eines bärtigen Bacchus.

15. Eine lebensgrosse Statue der Diana, geleitet von Amor, so wie in den Reliefs von Endymion, aber nicht von vorzüglicher Arbeit.

16. Von Marmo Africano und im römisch-aegyptischen Styl einen Priester, der das Bild des Osiris vor sich hält.

17. In rothem Porphyr und auch im römisch - aegyptischen Styl die nicht ganz drei Fuss hohe Statue des Phthas — des aegyptischen Vulcan — stehend auf einem zierlichen Untersatze, gleichfalls von Porphyr. Der Gott ist, wie Herodot dessen Gestalt andeutet *), zwerghaft und dicklich, das Gesicht breit, die Stirn niedrig und mit starken Runzeln, die Augen tiefliegend, die Nase platt, die Ohren dick und breit, die Zunge vorgereckt, der Bart, um die Wangen angebunden, bildet von jeder Seite vier Ringelchen oder Löckchen, mit

*) Herodot: III, 37. — M. vergl. Hirt über die Bildung der aegyptischen Gottheiten. (Berl. 1821.) pag. 16.

eingerechnet die Endringelchen des Schnurbartes. Dann ist um das Kinn noch besonders gebunden ein Amulet in der Form einer Bulla. Ueber dem Scheitel ist ein Uebersatz in der Form eines niedrigen Modius, der aber beschädigt ist. Die Statue war in der Mitte der Schenkel gebrochen, und auch das Glied, wie es scheint absichtlich, beschädigt. Eine ähnliche Figur, aber in rothem Marmor, befand sich ehemals im Museo Pio Clementino, die wir aber im J. 1817 nicht wieder trafen. — Der jetzige Wortführer in aegyptischen Dingen, Herr Champollion der Jüngere, hat diese Figuren — wir wissen nicht aus welchem Grunde — Typhon anstatt Phthas zu nennen beliebt *).

18. In der Sakristey der Kirche S. Francesco ist ein Relief, worauf man in der Mitte eine auf dem Bette sterbende Frau sieht, und rechts und links je einen bärtigen Alten, auf einen Pilaster gelehnt, in kurzer Tunica gekleidet und mit grossen Flügeln an den Schultern: also mehr Genien des Schlafes und der Träume, als des Todes. Weiterhin rechts zeigt sich Hercules, den Cerberus an's Licht ziehend, links Charon unbärtig als Steuermann auf dem Nachen. (Edirt bei Houël Tom. I. Pl. 40.)

19. In dem Magistratsgebäude findet sich erstlich eine Gruppe von Mann und Frau, die sich umarmt halten, in römischem Styl und wahrscheinlich von einem Grabmal entnommen; zweitens kommen zwei Statuen von Jünglingen vor, die man für Dioscuren nehmen könnte.

20. Zuletzt gedenken wir noch eines seltsamen Denkmals im Hause des Fürsten Niscemi. Es ist eine lebensgrosse weibliche Figur vom schönsten Marmor, liegend und nach Art der Mumien vom Halse bis zu den Füßen eingewickelt, doch die Arme am Körper herabliegend und beide Füße sichtbar. Man nennt sie gewöhnlich die Königin Philistis, wegen der Aehnlichkeit des Kopfes mit den Münzen, worauf die schöne Bildung dieser Königin vorkommt. — Nach einer beigefügten Inschrift war die Figur im J. 1695 in einem überwölbten Grabmale unweit der Bagheria gefunden, als Deckel eines sonst unverzierten Marmorsarges. Wir kennen keine ähnliche Art von Vorstellung, und man wird geneigt zu glauben, dass es ein Denkmal aus der Zeit sey, wo Panormus noch den Carthagern unterworfen war. Der grossartige Styl der Marmorarbeit dürfte nicht befremden, da die schönen Münzen dieser Stadt bekannt sind.

Diese von alterthümlichen Gegenständen in Sicilien hier gemachten Aufzeichnungen sind im J. 1791 geschrieben.

A. Hirt.

*) Die von Hirt zuerst gegebene Nachweisung, dass in den so häufig vorkommenden pygmäenartigen Götterbildungen nicht Typhon, sondern Vulcan und ihm verwandte wohlthätige Gottheiten dargestellt seyen, ist für die Auslegung aegyptischer Bildwerke von entscheidender Wichtigkeit. Zur Bestätigung mag es dienen, dass auch Aesculap, nach aegyptischer Lehre einer der Kabiren und Söhne Vulcans, in ähnlicher Weise gebildet wurde. M. s. die von mir angeführten Beweise und Beispiele in den Beilagen zu Minutoli's Reise zum Tempel des Jupiter Ammon. S. 426.

E. H. T.

Ueber die malerische Illusion;

von Herrn O. F. Gruppe.

Es ist eine alte Klage über das geringe Verständniss der Theoretiker und der ausübenden Künstler. Letztere sammeln vermittelst aufmerksamer Beobachtung und langer Uebung in ihrer Kunst Erfahrungen und Regeln, die sie mehr in Auge und Hand, oder, wie sie sagen, mehr im Gefühl haben, als im Bewusstsein. Dagegen fasst die grössere Masse der Theoretiker oft nur eine einzige Bedingung der Kunst auf, oft leider nur die zunächst in die Augen springende; dann aber wendet sie sich sogleich zu ganz anderweitigen Speculationen, statt durch die aufmerksamste Betrachtung und Vergleichung von Natur und Kunst eben jene feinen Erfahrungen, die der Künstler machen muss, sich angelegentlich zu erwerben, ihnen weiter nachzugehen, und sie in ihrem Zusammenhange zum Bewusstsein zu bringen. Ueberdies lässt es sich wohl erwarten, dass manche Gesetze der Kunst, welche bisher noch einzeln und fast räthselhaft dastehn, da man sie immer nur von den fertigen Bildern abstrahirte, Sinn und Erklärung erhalten möchten, wenn man vielmehr die Aufmerksamkeit auf das lenkte, was die Seele unbewusst eigentlich hat thun müssen von der Natur zum Bilde, und wie sie es hat thun können. Deutlicher vielleicht so: Es wird ankommen auf die Beschaffenheit der Natur, wie sie uns durch das Sehen erscheint, und zwar in aller Schärfe, dann auf die Natur des Sehens selbst, auf den feinsten Unterschied des Sehens im Raum und des Sehens auf der Fläche. Endlich wird man dem Maler alle Kunstmittel, besonders die geheimen, abzulauschen haben, mit denen es, oft nur hie und da, gelungen ist, den Schein jenes Anschauens im Raum unverletzt und ohne Abzug auf der Fläche hervorzuzaubern.

Wenigstens meint der Verf. im Folgenden Dinge solcher Art mittheilen zu können, deren Betrachtung nicht unfruchtbar wäre, die er aber bisher von den Theoretikern übersehen glaubt, ja welche er sogar bei Herrn von Rumohr, den er von dem obigen allgemeinen Tadel der Kunstlehrer völlig ausnimmt, in dessen Haushalt der Kunst nicht ohne gewisse Verwunderung vermisst; Dinge, welche doch den Künstlern in ihrer Wirkung und im Einzelnen, wo sie zur Anwendung kommen, mehr oder weniger geläufig, nur vielleicht weder in ihrem Grunde, noch in ihrem Zusammenhange bekannt sind. Und es scheint nun, als ob glücklicher Weise die genauere Untersuchung gerade dieser Punkte über Ansichten werde entscheiden können, welche ganz neuerlich bei Gelegenheit unserer letzten Kunst-Ausstellung in Anregung kommen mussten.

Immer nur heisst es in den Theorien: die Malerei giebt auf der Fläche durch Farbe, Licht und Schatten die Dinge wieder, die wir in der Natur plastisch zu sehen glauben. Sie fügen vielleicht noch zur Erklärung der Möglichkeit dessen hinzu, dass wir die Gegenstände auch in der Natur zunächst weder eigentlich plastisch mit dem Auge wahrnehmen, sondern nur nach Umriss, Farbe, Licht und Schatten, noch auch nach ihrer Grösse, sondern nur nach dem Verhältniss der Gesichtswinkel, welches uns dann weiter nach dem Abstand

vom Auge erst auf jene schliessen lässt. Dass die beiden letzteren Punkte ihre völlige Richtigkeit haben, überzeugen wir uns namentlich durch Beobachtung der Blindgeborenen, denen der Sinn des Gesichts wieder geschenkt wurde. Diese nämlich müssen erst Grösse und plastische, nach drei Dimensionen abgeschlossene Form sehen lernen, so wie es alle Gesundgeborenen in ihrer Kindheit gelernt haben. Aber gleich der Anfang jener Grunderklärung ist keineswegs erschöpfend, denn es ist nicht wahr, dass die Blindgeborenen durch Schatten und Licht allein (versteht sich durch Beihilfe des Tastens und durch Vergleichung und Verschmelzung beider Wahrnehmungsarten) zur Auffassung der vollrunden Form gelangen; es ist ferner nicht wahr, wie es doch nach jenem Ausspruch an der Spitze aller Theorien scheinen möchte, die Malerei sei mit ihrem Mittel, dem Farbestoff, auf der Fläche die Dinge darzustellen, ihrer Aufgabe so völlig und so unmittelbar gewachsen, dass man nur mit festem und treuem Auge Umriss und Farbe des abzubildenden Gegenstandes Stück für Stück einzeln auffassen und in derselben Anordnung Theil für Theil auf der Fläche eintragen dürfte. Wäre das, so wäre die Malerei grosser Schwierigkeiten überhoben, und die höchste Illusion wäre dann von der grössten Treue des Uebertragens abhängig, viele Gesetze und Beobachtungen aber auch, welche jetzt in der Malerei gelten müssen, würden dann wegfallen. In der That, die Theoretiker hätten sich hier an die praktischen Künstler wenden sollen, welche, wenn ihnen selbst nicht alles Bewusstsein von dem fehlt, was sie thun, ihnen hätten sagen müssen, dass sich hier noch Umstände sehr verschiedener Art dazwischen stellen, welche die Nachahmung der Natur auf der Fläche erschweren, und nur durch gewisse Umwege möglich machen. Oder wären die Kunstkenner zugleich auch immer feine Beobachter der Natur gewesen: alsdann hätte ihnen hier weder das Vorhandensein einer solchen Schranke entgehn dürfen, noch auch, dass sich die verschiedenen Maler auf verschiedenem Wege bemüht haben, sie zu überwinden; ihnen hätte ferner nicht die Wichtigkeit dieser Punkte unbemerkt bleiben können. Denn giebt es hier wirklich eine Schranke, und besteht ein solches Missverhältniss zwischen den Mitteln der Kunst und ihrer Aufgabe, so werden sich von der Eigenthümlichkeit dieser Schranke nicht unwesentliche Kunstgesetze ergeben müssen. Wir nun versprechen uns dies ganz besonders von der Combination mehrerer solcher einzelnen Rücksichten, in denen es der Malerei zunächst unmöglich wird, der Natur, wie sie durch das Sehen erscheint, völlig nachzukommen. Es wird sich aber in der Folge zeigen, dass daraus entspringende Regeln und Erreichungen der Kunst noch tiefer greifen, als sofern dieselbe nur nach Illusion der Anschauung strebt.

Es mögen jetzt einige solcher Punkte der Reihe nach aufgezählt werden; was aus ihnen für die künstlerische Behandlung folgt, heben wir später der Betrachtung und Zusammenstellung auf.

Bei dem rohesten Beginn, auf der Fläche mit Farbe darzustellen, was sich in drei Dimensionen, in der Vertiefung in die Ferne darbietet; zeigt sich gewöhnlich, dass die Anfänger geneigt sind, die Gegenstände in solchen Farben zu malen, wie sie, in der Nähe gesehen, erscheinen würden, ja dass sie sich zum Schatten, wenigstens zum energischen, nicht entschliessen können. Es ist dies nichts als die grosse Geläufigkeit, mit der wir die Umstände, wonach wir körperliche Form und Entfernung schätzen, als Schatten und Licht, Luftperspektive u. s. w., sogleich in die körperliche Form und Entfernung selbst, und Reflexe und alle sonstigen Modificationen der Farbe durch die Beleuchtung oder dazwischen

liegende Luft sehr leicht in die Lokalfarbe zu übertragen gewohnt sind. Es versteht sich nun, dass erst bei der Rückübersetzung in's natürliche und unbefangene Sehen, welches der Maler lernen muss, an Nachahmung auf der Fläche zu denken ist, und dass eigentlich erst von hier ab sich die Aufgabe stellt.

Ist der Maler nun dahin gediehen, so ist er im Besitz der Linearperspektive, welche selbst in den Anfängen der Kunst vermisst wird; er wird ferner nach der Luftperspektive die Ferne matter, weniger erleuchtet sehn, in dem Schatten vielleicht den bläulichen Reflex des Himmels wahrnehmen, u. s. w. Aber soll er jetzt den Pinsel ergreifen, um das, was er in der Natur so nach Umriss und Farbe erkannt hat, auf seiner Tafel zu verzeichnen, so wird er gleich wieder am Ende sein. Schlimm genug, dass bei der gewöhnlichen Anleitung der Schüler diese hier entgegen tretende Schwierigkeit gar nicht einmal recht fühlen lernt, weil man ihm sogleich das fertige Mittel in die Hand giebt, sie zu umgehen: um so mehr glauben dann die Theoretiker, dass hier alles eben sei.

Nämlich in der Natur, am meisten in der Landschaft, die darum auch sehr begreiflich von allen Gattungen der Malerei zuletzt ihre Ausbildung erlangt hat, erscheinen die Gegenstände von sehr verschiedenem Licht beleuchtet, in allen Unterschieden der Intensität bis zum blendend strahlenden. Dieser ungemeine Umfang und Abstand der Lichtstärke soll nun auch auf der Fläche hervorgerufen werden, sie soll so verschieden gefärbt sein, dass nachher ein und dasselbe Licht, welches auf sie fällt, doch eine ähnliche Wirkung zeige, wie in der Natur. Was da durch Licht und Schatten, Nähe und Ferne an den Farben der Gegenstände modifizirt wird, müsste der Maler durch Hellung und Verdunkelung der Farbe selbst erreichen. Das ist nun unmittelbar nicht möglich. Denn die Farben, deren sich die Kunst bedient, reflektiren nur, und das Licht, dem sie ausgesetzt werden, ist selbst nur ein reflektirtes, wenigstens nicht das volle Sonnenlicht. Der Maler kann den Pinsel nicht auch ein wenig in's Licht tauchen: aber die Farbe als Farbestoff, einzeln und an und für sich betrachtet, ist mit dem Licht etwas ganz Incommensurables. Und auch abgesehen von den eigentlich selbstleuchtenden Gegenständen, welche sich durch das reflektirte Licht, in dem die Farben eines Gemäldes erscheinen, nicht ausdrücken lassen, würde man auch selbst dann nicht der nachzuahmenden Natur mit gleichen Mitteln entgegen treten, wenn man vielleicht darauf verfiel, das Gemälde selbst in dem höchsten Licht zu arbeiten und zu betrachten, in welchem die Gegenstände der Natur gesehen wurden. Denn in diesem Fall würde auch das Dunkel nicht die Tiefe behalten, weil die geringste Unebenheit der aufgetragenen Farbe wieder Lichter gäbe. Allein auf diesen Gedanken, der sonst nahe liegen möchte, wenn man bei den ersten Versuchen der Malerei schon die ganze Schwierigkeit gekannt hätte, ist man gewiss nie verfallen, weil man sich entweder mit dem ganz Unzulänglichen begnügte, oder vielmehr, weil man anfangs die Darstellung solcher Dinge, wo grosser Lichtcontrast vorkommt, für absolut unmöglich gehalten hat, und nur erst allmählig im Verlauf langer Erfahrung, auch bei der immer feinern Darstellung von Gegenständen, wo diese Schwierigkeit nicht so sehr und so unmittelbar in's Auge fällt, anderweitige Mittel kennen lernte, welche doch auch in dem, was man schon aufgegeben hatte, mittelbar zum Ziele führen.

Eine zweite damit zusammenhängende Schwierigkeit ist noch viel schlimmer; sie entsteht bei farbigen Lichtern, sowohl selbstleuchtenden, als auch bei sehr hell beleuchteten farbigen Flächen. Die höchste Potenz Helligkeit zu erreichen ist der weisse Farbestoff,

und wie dieser nur höchst unvollkommen selbst dem weissen Lichte entspricht, so ist er noch weit weniger Ausdruck für das tingirte. Sodach geht bei farbigen Lichtern die Intensität der Farbe verloren, indem man zufrieden sein muss, die Helligkeit allein auszudrücken; ist das Licht sehr schwach, dann ist es ein anderes, dann findet die Kunst Mittel, über die weiter unten. Und dieser Uebelstand tritt in geringerem, aber noch sehr merklichem Grade überall ein, wo irgend eine farbige Fläche theilweise stark erhellt wird: immer muss man da entweder von der Lichtstärke oder von der Kraft der Farbe ausgehen. Dazu kommt auch noch, dass das Weiss, wenn man es, um das höchste Licht zu haben, irgend rein anwendet, gegen die andern Farben reagirt, gegen rothe Tinten als grün u. s. w., kurz, dass es aus der Lokalfarbe, deren Licht es doch nur sein sollte, heraustritt: dieser Schwierigkeit werden wir besonders bei der Karnation begegnen. Der besprochene Umstand nun setzt die Mittel der Malerei, das Licht auszudrücken, nur noch bedeutend herunter.

Die angeführten Punkte allein beweisen schon, wie irrig die unter den Aesthetikern stillschweigend angenommene Meinung sei, als hätte es mit der Malerei hinsichtlich der Illusion nichts weiter auf sich, als das in der Natur nach Gesichtswinkel und Farbe Geschaute auf der Ebene wieder zu geben. Nach dieser Ansicht müsste der Maler bei Darstellung der Natur in nicht viel anderem Fall sein, als ob er ein schon vorhandenes Gemälde kopirte, höchstens es in andern Maassstab brächte. Aber nehme man nun anderseits die Camera obscura, die uns doch auch das Plastische und die Ferne auf der ebenen Fläche darstellt, so ist da noch ein himmelweiter Unterschied zwischen ihrem Bilde und dem, was der Maler mit seinen Mitteln möglicher Weise leisten kann. Weit entfernt, dass der Künstler das Bild auf der weissen Platte der Camera obscura mit derselben Leichtigkeit auf seine Tafel übertrüge, wie man Gemälde copirt, wird es ihm sogar unmöglich sein; und ob hier die Fläche schon vorhanden ist, worin doch jene den ganzen Unterschied und die ganze Schwierigkeit setzen, so wird beides, Unterschied und Schwierigkeit, vielmehr noch eben so gross sein, als wenn er unmittelbar die Natur vor sich hätte: denn in der Kamera obscura ist alles noch Licht, nicht Farbe. An Kopiren ist da gar nicht zu denken: der Maler muss alles ganz anders einrichten, die Licht- und Farbenleiter ganz anders legen, mit ganz besonderen Kunstgriffen und Berechnung an die Ausführung gehen. In vielen Fällen wird er aber schlechterdings verzichten müssen, das Bild der Camera auf seine Weise vorzustellen.

Aber es giebt noch eine andre höchst erhebliche Differenz zwischen dem malerischen Darstellen und dem natürlichen Sehen. Unser Sehen ist niemals ohne bestimmtes Interesse, niemals überschauen wir alles das, was sich dem Auge zu gleicher Zeit darbietet; sondern immer nur einen sehr kleinen Theil mit der geistigen Aufmerksamkeit, in welcher allein das bestimmte Wahrnehmen möglich ist: von dem Umgebenden, wovon die Strahlen doch auch in unser Auge kommen, sehen wir nur äusserst wenig, nur sehr Unsicheres, nur einen allgemeinen Schimmer. Das nicht berücksichtigend, hat die Unbefangenheit der ersten Versuche zu malen, immer alle Einzelheiten so mit dem Auge verfolgt, für sich so angesehen, und sie mit derjenigen Deutlichkeit dargestellt, als ob sie auch nachher im Bilde die einzigen Gegenstände der Aufmerksamkeit bleiben würden. Aber Licht und Dunkel und die Farben in der Natur modifiziren sich ganz anders, je nachdem ich den Kreis meiner Aufmerksamkeit erweitere und beschränke, oder anders vertheile. Ist z. B. ein unbeleuchteter Gegenstand, oder vielmehr ein weniger beleuchteter, vor einem stark erhellten, so wird der

erstere, wenn ich beide mit Einem Blick überschau, mir als eine dunkle Masse erscheinen, von der ich vielleicht wenig mehr als den Contour wahrnehme; widme ich aber mehr oder allein dem dunkeln Gegenstande meine Aufmerksamkeit, so werde ich seine Farbe und Form noch im Einzelnen unterscheiden, ja ich werde vielleicht bemerken, dass seine eigentliche Farbe weiss sei, da er mir doch, mit dem erleuchteten zusammen gesehen, dunkel oder geradezu schwarz erscheinen musste. Weniger auffallend wiederholt sich das in jedem Augenblick.

Die Sache steigert sich durch das Hinzutreten zweier organischen Beschaffenheiten des menschlichen Auges, deren Einwirkung das Concentriren der psychischen Aufmerksamkeit unterstützt, sich aber noch sehr wohl davon unterscheiden lässt. Bekanntlich ist die Einrichtung des menschlichen, so wie der meisten thierischen Sehorgane von der Art, dass die Pupille, d. i. die Oeffnung in der farbigen Iris, welche die Lichtstrahlen einlässt, verengt und erweitert werden kann, je nachdem mehr oder weniger Licht vorhanden ist. Ist sie starkem Licht ausgesetzt, so zieht sie sich zusammen, sie öffnet sich im Dunkeln, um mehr Strahlen einzulassen, beides zum Behuf des deutlichen Sehens. Wie denn auch die Erscheinung des Blendens nur daher kommt, dass sich das Auge beim Lichtwechsel nicht so schnell in die angemessene Oeffnung versetzen kann. In geringerem Maasse, aber doch immer noch sehr bedeutend, ist nun diese Erscheinung beständig im Spiel, wo Schatten und Licht zugleich übersehen wird. Ueberschau ich längere Zeit die Schattenseite einer Strasse, eines Platzes, oder sonst einer Gegend, so werde ich alles sehen, was da ist und vorgeht; vollkommen so gut, als ob es nicht im Schatten wäre, und als ob die Beleuchtung eines bewölkten Tages den Lichtunterschied ausgeglichen hätte. Wende ich mich jetzt zur Sonnenseite, so wird es erst einige Zeit dauern, ehe ich hier mit Genauigkeit sehe; dasselbe umgekehrt. Will ich aber zugleich beide Seiten überschauen, alsdann werde ich auf beiden nicht alles völlig deutlich bemerken können, sondern je nachdem ich meine Aufmerksamkeit mehr nach der einen als andern Seite richte, und ihrem Lichtverhältniss mein Auge mehr anpasse, werden mir die Gegenstände auf der andern mehr oder weniger verschwinden. Wenn nun der Künstler jede der beiden Seiten malen wollte, wie er sie, allein betrachtet, sieht, so darf er nicht hoffen, dass sich auch auf dem Gemälde dieselbe Erscheinung wiederholen und ihm zu gut kommen werde, denn der Unterschied des Schattens und Lichts, der hellen und dunkeln Farben ist hier ohne Vergleich geringer. Mit welchen Kunstgriffen es ihm aber dennoch gelingt, auch hier die Illusion des gewöhnlichen Sehens zu erwerben, davon nachher. Nur bemerken wir hier noch, dass sich etwas ganz Aehnliches auch schon zeige bei dem Anschauen matterer und intensiverer Farben.

Aus einer andern organischen Beschaffenheit des Auges fliesst ein weit grösserer Unterschied her, zwischen dem Blick auf das nach drei Dimensionen Ausgedehnte und das auf der Bildfläche Dargestellte, ein Unterschied, den selbst die Camera obscura nicht hat, die doch sonst alle Bedingungen des gewöhnlichen Sehens darbietet. Dies eben ist denn auch der Umstand, welcher uns zu Anfange auf die Behauptung führte, es sei nicht wahr, dass man allein durch Schatten und Umriss die plastische Form anschau. Es giebt wirklich noch ein ganz anderweitiges Mittel, von dem man sich sehr leicht überzeugen kann, welches aber, soviel mir bekannt, noch niemals mit der Malerei in nähere Beziehung gedacht worden, wo es doch eine sehr wesentliche Rolle spielen müsste, und auch spielt.

Es ist nämlich ein bedeutender Unterschied, ob wir mit einem Auge oder mit beiden sehn, wiewol dies für die bisher besprochenen Erscheinungen gleichgültiger war. Weil die beiden Augen durch einen Raum getrennt sind, so giebt dieser Abstand, wie gering er auch immer scheinen mag, eine Parallaxe, wodurch alle Umrisse, besonders die vertikalen, merklich affizirt werden, um so mehr, je näher uns die Gegenstände sind. Hält man etwa einen dünnen Stab vertikal in nicht grosser Entfernung vor sich, so wird derselbe von den hinterliegenden Gegenständen gar nichts verdecken, weil, was er für das Eine Auge verdeckt, vom anderen gesehn wird. Umgekehrt: betrachte ich den vorderen Gegenstand fest, so werden die Dinge, welche ich nach der gewöhnlichen Linienperspektive hinten daneben erblicken sollte, unbestimmt werden, fast ganz ausser Acht fallen, ja wie völlig entrückt scheinen. Scharfe Umrisse, scharfes und bestimmtes Verdecken der Gegenstände sieht man nur mit Einem Auge schauend; mit beiden sieht man immer etwas um die Kanten und Ründungen herum; weniger, wenn die Gegenstände entfernter sind, indess immer doch so, dass ihre Umrisse davon unruhig gemacht werden. Das plastische Hervorkommen ist demnach sehr von dieser Erscheinung abhängig, und je nachdem dieselbe mehr oder minder bei den Umrissen eintritt, sind wir gewohnt, ihre körperliche Lage zu schätzen, was uns in der That weit schwieriger wird, wenn wir das eine Auge verdecken. Es ist um so mehr im Spiele, je mehr ein Gegenstand Einzelheiten hat. Darum besonders beim Laub: der Maler, dem nichts jener Erscheinung Aequivalentes zu Gebote steht, weil das natürlicher Weise nicht auf der Fläche erfolgen kann, fühlt die grosse Schwierigkeit, die Zweige locker von einander abzuheben. Man sehe die Zweige eines Baumes etwa 10 bis 15 Fuss vom Auge entfernt gegen eine Waldwand, welche 20 bis 30 Fuss von dem Baum entfernt sein mag; man betrachte nun das Ganze mit dem scharfen Auge des Malers, wenn er übersehen will, wie sich der vordere Gegenstand im Verhältniss des Lichts und der Farbe von dem hinteren abhebe. Wenn man das aufgefasst zu haben glaubt, schliesse man plötzlich das Eine Auge, und alles plastische Hervortreten, so wie auch das vorige Verhältniss von Farbe und Licht wird verschwunden sein. Wie man aber das andre Auge wieder öffnet, wird der Baum auf überraschende Weise vorspringen und der Hintergrund zurückgedrängt werden. Merkt man näher auf, so wird man finden, dass es durch ein gewisses Flimmern und eine Unruhe der Umrisse geschieht, welche noch in einer Entfernung bemerkbar bleibt, wo man nicht mehr glauben sollte, dass die Erscheinung der Parallaxe Statt haben könnte. Aber in grösserer Nähe ist ihr Einfluss so wirksam, dass man bei Gegenständen, die man von allen Seiten gleich stark beleuchtet erblickt, z. B. bei Menschen, die sich bei wolkigen Tagen im Freien befinden, doch noch durch das Ansehen die eigentliche Ründung der Formen wahrnimmt, da man, mit Einem Auge sehend, ausser dem Umriss über dieselbe würde unsicher sein können. Nämlich immer wird das Verhältniss der vordern Theile des Runden gegen die hintern, und das Anschliessen dieser an jene dadurch ein ganz Eigenthümliches, dass das Eine Auge weiter herum sieht, als das andre; die vordern Gegenstände und Theile verdecken die hintern nicht an einer bestimmten Stelle und schliessen sich auch nicht ruhig an. Letzteres muss auch schon seinen Einfluss haben bei geraden Flächen, die sich schräg in die Tiefe hinstellen; auch hier wird ein scharfer Blick noch einen Unterschied bemerken beim Sehn mit Einem und mit beiden Augen. Die Maler finden auch, vornehmlich wenn die Linearperspektive nicht sehr zu Hilfe kommt, eine ganz besondere Schwierigkeit, bei geraden Wänden, die solcher Weise in die Tiefe gehen, den eigenthümlichen Schein der Natur zu erreichen.

Noch weit entscheidender spricht sich die in Rede stehende Erscheinung aus, und ihr Einfluss auf eigenthümliche Kunstgriffe der Malerei ist in diesem Fall noch weit dringender, wo wir zugleich durch das Interesse unserer Aufmerksamkeit bestimmt werden, die Augen auf einen Gegenstand oder auf eine Gruppe von Gegenständen zu richten; denn vermöge der Augen-Parallaxe schneiden wir, wenn die Figur nicht allzu fern ist, sie völlig heraus aus dem Zusammenhange mit den hinterliegenden Dingen, denen sie sich doch, ohne diese organische Beschaffenheit des Auges, anschliessen müsste. Dies ist denn auch die stärkste Abweichung von der Art malerischer Darstellung; denn Gegenstände, die sich etwa bei gleichmässig bewölktem Tage, dem Licht und der Farbe nach, kaum unterscheiden von dem entfernten Hintergrunde, etwa einer Häuserreihe, können, mit beiden Augen gesehen, und als einziges Interesse des Schauens, so hervortreten, dass jener Hintergrund neben ihnen gar keinen Eindruck macht, ja als ob da gar nichts vorhanden wäre. Ohne Zweifel ist das auch der Grund, warum man in den Anfängen der Kunst gar nicht daran gedacht hat, hinter den Figuren Hintergründe anzubringen, was, nach der gewöhnlichen Ansicht vom Sehen, doch nicht hätte ausbleiben können. Vielmehr in diesem Gefühl der völligen Abtrennung und ohne den Besitz feinerer Kunstmittel, haben die ersten Maler fast aller Orten was hinter einander gehörte, über einander dargestellt, und auch noch später, als man schon die Wirkung der Linearperspektive kannte, hat man, bei der noch immer bleibenden Schwierigkeit, das Plastische zu erreichen, den Mangel durch eine Verstärkung der Linear- in die Vogelperspektive vergüten wollen. Ich möchte hier gar nicht an Absichtlichkeit zweifeln; sie sahen aber ein, was nunmehr einleuchten wird, nur auf einem Umwege könne hier die Malerei auf der Fläche die Anschauungen der Wirklichkeit zur höchsten Wahrheit bringen.

Aber alles dieses wird nun erst ganz gezeigt haben, wie oberflächlich die Meinung war, bei welcher man sich bisher hat beruhigen können; gerade hat man die wichtigsten Mittelglieder, die unterscheidenden Hauptumstände, die charakteristischen Schwierigkeiten ausser Acht gelassen. Und wenn es nun gleichwohl der Malerei gelungen ist, dieselben so zu überwinden, dass man ihr Vorhandensein gar nicht einmal bemerkt hat; werden wir erst recht gespannt sein, die Mittel zu erfahren, wodurch sie es konnte, werden aber auch dabei finden, dass sich die aufgezählten Schwierigkeiten, wenn sie zusammen kommen, noch bedeutend erhöhen, und wie sich alsdann noch ganz neue Uebelstände zeigen.

Wenn Licht und Dunkel in Bereich der Mittel des Malers ungleich näher zusammen liegen, als in der Natur, so ist nur möglich, derselben verhältnissmässig nachzukommen, dies aber wird das genaueste Eingehen in ihre Licht- und Farbenverhältnisse erfordern, ja bei dem engern Raum des Lichtunterschiedes, nur noch ein weit zarteres, gefühlteres Unterscheiden nothwendig machen. Sonst wird bei einem grösseren Prospekt sich nicht alles von dem, was hinter ihm befindlich ist, ablösen, noch auch in sich zugleich körperlich erscheinen können; herab von den Parthieen des Vordergrundes, die zugleich das hellste Licht und den dunkelsten Schatten haben, bis zu denen, wo die Differenz zwischen Schatten und Licht in der Ferne mehr und mehr verschwindet. Diese ungemein schwere Kunst, die sich am meisten in der Landschaft und Architekturmalerei geltend machen kann, reicht dennoch nicht immer aus, und man wird es nur sehr schwer vermeiden können, dass in den höchsten Lichtern nicht der weisse Farbestoff vorwalte, und auf Intensität der Farbe verzichtet werden müsse. Zwei Fälle sind es wol besonders, wo sich dieser Mangel zeigt, oder vielmehr,

wo er am empfindlichsten wird: es ist das hellsonnige Grün des Laubes und dann der Schimmer der menschlichen Hautfarbe. Nur durch die grösste Oekonomie und die geübteste Berechnung wird es hier möglich, den heitern Glanz der Natur auch auf der Fläche der Farbe abzugewinnen; man wird leichter zum Zweck gelangen, wenn man selbst im vollsten Licht mit Helligkeit und energischer Farbe noch sehr sparsam ist, dagegen aber auch das übrige noch mehr zurücksetzt; als wenn man gleich nach den möglich höchsten Potenzen griffe. Wieder ein Punkt, woran Anfänger und Ungeschicktere immer scheitern. Denn da man dem Mittel nach der Natur einmal nicht gleich steht, und nur dasselbe Verhältniss, gleichviel ob auf einer andern Stufe, ob eine Oktave tiefer, hier die Wirkung hervorbringen kann, so muss man auch alles allein darin suchen: dahingegen getränktere, sattere Farbe, grösseres Licht, es möge auch im Einzelnen den Naturfarben näher stehn, wenn das Verhältniss nur irgend verletzt ist, bunt, kalt, als Farbstoff, als Auftrag und Anstrich erscheinen wird, nicht aber als Licht und Beleuchtung. Weil die beiden Forderungen, Helligkeit und Farbigkeit, in ihrer vollen Wahrheit nicht zusammen erreichbar sind, so muss man, um beiden zu genügen, die Skalen beider etwas herunterrücken: alsdann wird man sie in Einklang bringen können. Und das ist eben der Grund, weshalb man mit weniger brillanten Farben und mit geringerer Helligkeit doch leuchtender und auch farbiger, naturgemässer, oder, wie man sagt, wärmer malen kann, als mit den glänzendsten Pigmenten. Titian in den Lichtern der Fleischöne und Claude le Lorrain in seinem Abendroth scheinen sich nur der Ockerfarben bedient zu haben, welche bekanntlich an Farbenglanz von andern Stoffen bei weitem überboten werden.

(Die fernere Entwicklung, in welcher Art die Malerei die hier aufgezeigten Schwierigkeiten zu lösen vermag, folgt im nächsten Heft.)

Noch Etwas über die Burg zu Eger.

Vom Herrn Justizrath Wollenhaupt in Breslau.

Es scheint in der That auf manchen Gegenden und ihren Merkwürdigkeiten das besondere Unglück zu ruhen, als könnten sie nicht zu demjenigen Rufe gelangen, der ihnen, im Vergleich zu weit weniger preiswürdigen und doch oft über die Gebühr gepriesenen Gegenständen, offenbar zukommt. Dieses Anathema zeigte sich mir auch bei meinem Besuche der Burg zu Eger, im Jahre 1824; und wenn es den Reisenden auch freudig überrascht, unvermuthet und mit gesunder Phantasie auf Gegenstände zu stossen, welche so hohes geschichtliches und kunstwissenschaftliches Interesse darbieten, als die Doppelkapelle auf der Burg zu Eger; so wird er doch auch bedauern müssen, dass seiner Anschauung nicht die Mittel zu Hülfe kommen, welche allein die Sache in das gehörige Licht stellen könnten.

Die mannigfaltigen Widersprüche nun, welche mir die unvorbereitete Anschauung der erwähnten Kapelle erregt hatte, wurden indess auch durch späteres Nachlesen der wirklich merkwürdig magern Reiseberichte hierüber nicht gehoben, und selbst Büsching, von dem ich recht Gediegenes erwartet hatte, konnte mir in seiner Reise nach Italien nicht besonders genügen. Ich war daher sehr erfreut, in dem Berliner Kunstblatte vom August 1828 endlich die Bemerkungen eines Architekten über diesen sonderbaren Baustyl zu finden. Allein, so vollständig auch die beschreibende Darstellung des Herrn von Quast ist, eben so kurz beseitigt der Herr Referent gerade dasjenige, worüber ich recht eigentlich eine archäologische Prüfung erwartet hatte, nämlich — die Frage über den Ursprung dieses Baues. Herr von Quast meint nun zwar, dass diese Frage schwerlich genügend beantwortet werden wird, da sämtliche Urkunden der Stadt Eger verbrannt sind. Allein ich glaube behaupten zu dürfen, dass die verbrannten Urkunden über die Erbauung der ältesten Theile der Burg genügende Auskunft auch nicht dargeboten haben möchten. Viel mehr scheint mir aus einer sorgfältigen Vergleichung der übrigen noch vorhandenen Baudenkmale ähnlicher Art gewonnen werden zu können. Hierzu aufzufordern, ist der freundliche Zweck dieser Zeilen; und derselbe dürfte bei einem wohlvorbereiteten Besuche der Burg zu Eger und bei den jetzigen gründlichen archäologischen Forschungen doch wenigstens mehr als bisher zu erreichen sein.

Hierbei erlaube ich mir nun, einer reifern Prüfung einige Bemerkungen zu unterwerfen, welche mir bei der Lesung der gedachten Mittheilung des Herrn von Quast aufgestossen sind. Es scheint nämlich, als wolle Herr von Quast weder den grossen, aus dem vulkanischen Steine des Kammerbühls erbauten Thurm an der Südseite der Burg, noch irgend Etwas an der Kapelle, als Römerwerk gelten lassen. Will man aber auch gegen die Meinung des Herrn von Quast nichts einwenden, dass die Burg, wie ihre Reste sich jetzt noch zeigen, ja vielleicht auch die Kapelle, gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts erbaut sind; so scheint doch hinwiederum viel dafür zu sprechen, dass wenigstens der oben erwähnte Thurm und die in der Kapelle befindlichen Marmorsäulen noch aus den Zeiten der Römer herrühren.

Dass das heutige Eger das Usbium *) der Römer ist, darf wohl nicht in Zweifel gezogen werden. Mein recht unterrichteter Führer nannte mir das Jahr 13. v. Ch. als das der Erbauung des grossen Thurms, der offenbar der älteste Theil des ganzen Baues ist. Dies ist das Jahr der siegreichen Kriege der Römer unter Drusus gegen die Rhätier, in welchen die römischen Kastelle an der Donau erbaut wurden. Von den letztern war insbesondere Reginum (Regensburg) von Usbium nicht allzu entfernt; und bei dem geringen Widerstande der durch wechselseitige Bekriegungen geschwächten Völkerstämme auf dem linken Donauufer **) dürften die Römer wohl schon zu jener Zeit diesseits der Donau vorgedrungen sein. Auch könnte Drusus, als er im Jahre 9 v. Ch. bis an die Elbe gelangte, zur Behauptung der eroberten Länder das vortheilhaft gelegene Kastell an der Eger erbaut haben. Ueberdiess stimmt die Bauart des grossen schwarzen Thurms vollkommen mit

*) Nicht zu verwechseln mit dem Usbium an der Donau.

**) Die Römer fanden diese Gegenden fast ohne Bevölkerung.

denjenigen Bauwerken überein, welche wir an andern Resten römischer Kastelle wiederfinden. Dass der Thurm der Burg zu Gelnhausen mit dem unsrigen Aehnlichkeit hat, steht obiger Annahme nicht entgegen. Wohl aber dürfte Herr von Quast selbst die Erbauung des grossen Thurms an der Südseite mit der der Burg, bei der gänzlichen Verschiedenheit der Bauart und des Materials, nicht in dieselbe Zeit setzen wollen. Auch sind mir Werkstücke von den Dimensionen und der Form derjenigen, aus denen unser Thurm errichtet ist, bei den ältesten deutschen Burgruinen nicht vorgekommen.

Indem ich nun zu der so sonderbar eingerichteten Doppelkapelle übergehe, will ich zuvörderst anführen, dass, wie mir mein Führer gesagt, die untere Abtheilung den Christen, die darüber befindliche aber den Römern zur Gottesverehrung gedient habe. Ich lasse diese Erzählung ganz dahingestellt, kann aber nicht umhin, zu bemerken, dass dies ein seltener und sehr unwahrscheinlicher Beweis von der Toleranz jenes Zeitalters gewesen sein würde. Denn beide Kapellen stehen sowohl durch die Oeffnung des untern Gewölbes, als auch durch eine Treppe in unmittelbarer Verbindung. Dass übrigens die jetzige Anordnung bei den Kapellen ganz die ursprüngliche gewesen, dürfte sehr zu bezweifeln sein. Auf einen Umbau führen schon die, in den Ecken des Sanctuariums der obern Kapelle eingemauerten, und nur zum vierten Theile sichtbaren Granitsäulen, so wie auch die in derselben Abtheilung ganz vereinzelt stehende zackige Marmorsäule.

Was nun den Spitzbogenstyl der obern Kapelle betrifft, so bemerkt auch Herr von Quast, dass Manches sich als späterer Zusatz erkennen lässt. Auch erscheinen die Gurte der Wölbung in der obern Kapelle auf der innern Ansicht, welche Herr von Quast im Novemberhefte des vorigen Jahrgangs des Kunstblattes mittheilt, der Perspective wegen, spitziger zusammenlaufend, als in der Wirklichkeit; und einen eigentlichen deutschen (gothischen) Spitzbogenstyl glaube ich an dem Ursprünglichen der obern Kapelle nicht zu erkennen. Endlich bemerke ich mit Herrn von Quast, dass die sogenannte Kaiserkapelle auf der Burg zu Nürnberg ganz an die Kapelle auf der Burg zu Eger erinnert. Auch dort ist der Römerthurm in der Nähe, und das gleiche Zeitalter der Erbauung beider Kapellen kann nicht bezweifelt werden. So könnte denn auch die Kaiserkapelle, in ihren ursprünglich alten Theilen, ein Römerwerk sein! Aber gegen den römischen Ursprung scheint allerdings der Rundbogenstyl der untern Kapelle mit ihren vier sehr gedrückten Granitsäulen, deren Knäufe die Säulen der Klosterkirche zu Paulinzelle vergegenwärtigen, zu sprechen. Doch könnte dieses sonderbare Gemisch von römischen und vorgothischen Verhältnissen, welches auch die Säulen von der Pfalz Carls des Grossen zu Ingelheim zeigen, nicht vielleicht die Geburt eines, durch den Umgang mit barbarischen Völkern verdorbenen, Römergeschmacks sein? — Oder darf man annehmen, dass die alten Usbier durch die Kenntniss der Bauwerke der Römer sich ihren eigenen Baustyl bildeten? — Denn die Markomannen, welche zu August's Zeiten die Bojer aus diesen Gegenden vertrieben, und deren Hauptstadt Marobodunum unserem Usbium nicht allzufern lag, standen mit den Römern in mannigfaltigen Berührungen, und Marbod selbst hatte seine Bildung bei den Römern erhalten. Und so scheint sich denn zwischen diesem römisch-germanischen Style ein Zusammenhang zu finden mit jenen phantastischen Gebilden, wie sie in ihrer Vollendung die südliche Prachtpforte der Kirche zu Maria Magdalena in Breslau darbietet, welche Büsching den Freunden des Alterthums besonders bekannt

gemacht hat. — Wir pflegten den vorgothischen Styl byzantinisch zu nennen; allein in unserer Kapelle stossen wir auf eine vorbyzantinische Zeit.

Liesse sich aber auch die Annahme, dass die Kapelle auf der Burg zu Eger, in ihren ursprünglich alten Theilen, von den Römern herrührt, nicht genügend darthun, so möchte ich doch wenigstens die in der obern Kapelle befindlichen Marmorsäulen gegen Herrn von Quast als Römerwerk vindiciren. Denn in der von Herrn von Quast angeführten Zeit der Erbauung der Burg finden wir wohl nicht leicht bei irgend einem andern Baue dieser Art Säulen von Marmor. Der deutsche Ritter des zwölften Jahrhunderts errichtete seine Pfosten oder Säulen aus Granit oder Sandstein; und auch die Markgrafen von Vohburg dürften, bei der damaligen Schwierigkeit eines weiten Transportes, das Material zu ihren Burgen nicht aus sehr entfernten Gegenden herzugeholt haben. Nun aber erscheint mit ziemlicher Zuverlässigkeit die in der kleinen Abtheilung der obern Kapelle einzeln stehende ausgezackte Säule aus dem Marmor verfertigt, der in der Gegend von Salzburg, also jenseits der, im zwölften Jahrhunderte gewiss sehr unwegsamen, Gebirge, gehrochen wird. Die mechanischen Kenntnisse und grössern Mittel der Römer aber konnten aus dem römischen Juvavium wohl leichter eine Marmorsäule herbeischaffen. Dass aber dieser bei den Römern fast ausschliesslich zu Bildwerken gewählte Stein auch von den Juvaviern bearbeitet wurde, zeigen die seit dem Jahre 1815 in dem Roseneggerschen Garten bei Salzburg ausgegrabenen Marmorbilder, von denen ich nur der ungefähr zwei Fuss hohen Vestalin und der beiden weiblichen Köpfe in Lebensgrösse, zu denen der Körper nicht aufgefunden worden ist, gedenken will. Der Marmor dieser Bildwerke und der unserer Säule scheinen ein und derselbe zu sein: und wenn auch Juvavium erst unter Adrian erbaut worden ist, so braucht das Alter unserer Säulen nicht über diese Zeit hinauszugehen.

Aber der hauptsächlichste Grund für meine Behauptung, dass die Marmorsäulen der obern Kapelle römischen Ursprungs sind, liegt in dem attischen Säulenfusse derselben und in den Bildwerken der Knäufe. Denn wenn wir auch oft phantastische, fratzenhafte Verzierungen in den alten deutschen Bildwerken wahrnehmen, so stehen dieselben doch stets in irgend einer Beziehung auf christlichen Ritus oder auf alttestamentliche Vorstellungen. In den beiden Kapellen der Burg zu Eger aber findet sich auch nicht die geringste Spur von christlicher Bildnerei. Im Gegentheil zeigen die Figuren am Kapitäl der südlichen achteckigen Säule in der obern Abtheilung ihre priapische Bedeutung ganz unwiderlegbar. An den reich verzierten Kapitälern der beiden runden Säulen finden sich keine symbolischen Bildwerke; dagegen darf an dem Kapitäl der vierten (wieder achteckigen) Säule der opfernde Priester mit dem Lotus vor dem Altare nicht übersehen werden. Zu keiner Zeit aber sind wohl dergleichen unzweideutig heidnische Bildwerke zur Aufstellung in einer christlichen Kirche gefertigt worden! —

Nähme man also auch die Kapelle selbst nicht für ein Römerwerk an, so bliebe immer noch die Erklärung die ungezwungenste, dass wenigstens diese Säulen noch aus einem heidnischen Tempel des alten Römerkastells herrühren, und bei dem Baue der jetzigen Kapelle angewendet worden sind. Doch kann auch diese Hypothese, bei der ungestörten Verbindung der vier Säulen der obern Hauptabtheilung mit dem ganzen Baue der Kapelle selbst, nicht unbedenklich genügen.

Breslau, den 27sten März 1829.

Wollenhaupt.

L e t t r e

de Mr. Raoul-Rochette à l'éditeur,

sur un article inséré dans le No. 57 de la Gazette d'Etat de Prusse, concernant la découverte de monumens Etrusques dans les environs de Corneto.

Je n'aurais pas été surpris de l'Inhalt des folgenden, an mich gerichteten Briefes des Hrn. R. R. ist, um so mehr halte ich es für Pflicht, den selben noch in diesem Heft meinen Lesern mitzutheilen, und erlaube mir deshalb, eine nicht unwichtige Nachschrift zu vorstehendem Aufsatz über die Burg zu Rger, so wie einen Bericht über den Kunstverein in den Rheinlanden und Westphalen, welche beide bereits abgedruckt waren, für das nächste Heft zurückzulegen. — Warum Herr R. R. nicht für den Verfasser des aus Rom datirten Aufsatzes in der Staatszeitung hält, begreife ich nicht. Sollte eine directe Insinuation ihn dazu veranlasst haben, so erkläre ich, dass ich eines anonymen Angriffes gegen irgend jemanden, und gölte es die Rettung der Ehre meiner besten Freunde, unfähig bin; zumal unter so erschwerenden Umständen, wie der verschwiegene Name des bitter Gekränkten, die Erdichtung eines falschen Ortes und die Wahl eines für solche Mittheilungen nicht geeigneten Blattes hier seyn würden. In das Kunstblatt nahm ich jenen Aufsatz nur auf, weil ich in demselben eine ganz unverfängliche Ergänzung der von Hrn. R. R. gegebenen Nachrichten sah, und es mir nicht in den Sinn kam, dass er selbst der darin Angegriffene seyn könne, indem sein Aufsatz im Journal des Savans mir ganz unbekannt geblieben war. — Da gleichwol Hr. R. R. das bei solcher Voraussetzung unerwartet ehrenvolle Vertrauen zu mir behält, gerade mein Urtheil in dieser Angelegenheit zu verlangen, so muss ich gestehen, dass es, nach seiner eigenen Darstellung der Sache, nicht so ganz zu seinen Gunsten lauten kann, wie er zu erwarten scheint. — Freilich verbietet kein Gesetz die Hemmung eines litterarischen Unternehmens durch voreilige Concurrenz, wohl aber Rücksichten der Billigkeit und Courtoisie; besonders gilt dies bei der Herausgabe alter Monumente, deren erste Publication häufig das ganze Interesse derselben zu erschöpfen pflegt. Eben deshalb ohne Zweifel hat die päpstliche Regierung gegen Hrn. R. R. entschieden, und eben so die ausdrücklich von Rom nach Corneto gesandte Commission von Gelehrten und Künstlern. Auch hat Hr. R. R. seitdem genug Ursache gehabt, es zu bedauern, dass er, statt mit Hrn. v. St. in der Schnelligkeit der Publication schon gefundener Gegenstände wetzeln zu wollen, nicht lieber einige andere der bei Corneto so zahlreichen alten Gräber öffnen liess, aus welchen bald nachher so unerwartete Schätze ans Licht gezogen wurden, während Hr. v. St. in dem von ihm aufgegrabenen nichts fand als bemalte Wände. Wenn aber Hr. R. R. Misbilligung verdient, so ist es wahrlich seinen Gegnern gelungen, durch die Art, wie sie sich ihm widersetzen, noch schwereren Tadel auf sich zu laden; und, so wehe es mir thut, muss ich doch bekennen, dass nur ausserordentliche Leistungen das geschehene Unrecht (was mehr ist als Discourtoisie) künftig werden vergessen machen. — Wahrscheinlich wird nun mein Urtheil, obgleich verlangt, doch keiner Parthei genügen, weil es keiner ganz Recht giebt. Ich bin darauf gefasst. Hoffentlich wird man ihm mehr Beifall schenken, sobald die Aufregung sich legt, die jetzt unläugbar viel weiter geht, als der Gegenstand verdient.

E. H. Tölkken.

Monsieur.

Je viens de lire dans la Gazette d'Etat de Berlin un article, qui Vous est attribué, et dans lequel Vous avez jugé d'une manière peu favorable les détails, que j'ai donnés sur les peintures étrusques de Corneto. Je n'ai jamais réclamé contre la critique, quelque sévère qu'elle pût être, en quelques termes qu'elle fût conçue. J'ai tâché de profiter des leçons utiles qui s'y trouvaient, et j'ai laissé l'injure à ceux qui se l'étaient permise. Je devrais suivre la même conduite à Votre égard, assuré que je suis, d'après la haute considération attachée à Votre savoir et à Votre caractère, que, dans des critiques émanés de Vous, Monsieur, il y a beaucoup à gagner pour moi, sans qu'il y ait rien à reprendre pour Vous-même. Mais il ne s'agit pas seulement ici d'une discussion littéraire; des faits s'y sont trouvés mêlés, sur lesquels on a cherché d'abord, et l'on s'efforce maintenant plus que jamais, de tromper l'opinion publique. Une question archéologique est devenue une question personnelle, où les vrais intérêts de la science ont été sacrifiés à de misérables intérêts d'amour-propre. L'injustice s'est prévalue d'un premier succès, pour se justifier aux dépens d'autrui, comme au mépris de la vérité; et l'erreur, qui ne serait contredite nulle part, risquerait ainsi de s'accréditer

partout, s'il ne s'élevait, contre de récits complaisans et intéressés, une voix véridique et indépendante. Il faut donc parler; et c'est à Vous-même, Monsieur, qui m'avez jugé si sévèrement, que j'adresse mes justes plaintes; c'est Vous, de qui je n'ai pas l'honneur d'être connu, que je ne crains pas de prendre pour juge entre mes adversaires et moi. Vous verrez par la relation simple et fidèle que je vais Vous faire, si quelques inexactitudes, quelques omissions, ou même quelques erreurs, qu'on a pu me reprocher, mais dont on ne m'a pas encore convaincu, ne méritaient pas d'être traités avec quelque indulgence, d'après la situation où m'avaient placé ceux-là même qui m'en accusent; Vous verrez enfin, si par la modération que j'avais opposée à leur conduite, par le silence que j'avais gardé sur leur injure, je n'avais pas quelque droit d'espérer qu'ils me pardonneraient le mal qu'ils avaient voulu me faire. Depuis près de deux ans qu'ils jouissent impunément du droit de tout dire, comme ils avaient usurpé d'abord le privilège de tout faire, je m'étais tû; je n'avais, dans le seul écrit que j'ai publié sur les grottes de Corneto, ni raconté leurs procédés, ni prononcé leurs noms; je n'avais pas surtout abusé de l'avantage de les traiter en étrangers, dans mon propre pays. Cependant, ils n'ont pas craint, ces Allemands, de remplir l'Allemagne de fausses et injustes préventions sur mon compte, habiles à se servir contre moi de mon silence, ils ont dénaturé les faits et perverti les intentions; et chaque jour encore, il n'est pas de plates méchancetés, de basses et honteuses manœuvres, aux quelles ils n'aient recours, pour soutenir ou pour justifier un premier attentat au droit des gens et à l'intérêt de la science. Tant d'audace et de persévérance à nuire mériterait bien que j'y opposasse à mon tour les vérités les plus sévères, et, dans une cause qui n'est pas seulement la mienne, je ne reculerais certainement pas devant l'accomplissement d'un pareil devoir. Mais il ne s'agit en ce moment que de dévoiler la conduite de MM. Kästner et Stackelberg, dans l'affaire de Corneto; et pour cela, je n'aurai qu'à faire le récit de mon voyage en cette ville, au mois de Juillet 1827. Je n'en omettrai aucune circonstance; je n'y ajouterai aucune réflexion; je raconterai les faits, comme ils se sont passés, sans faiblesse et sans passion. J'aurai pour témoins de la vérité des faits, les personnes que je nommerai; et c'est Vous-même, qui pourrez apprécier la moralité des uns et des autres.

Instruit à Rome, par la voix publique, à mon retour du voyage de Sicile et de Naples, qu'on venait de découvrir à Corneto plusieurs grottes sépulcrales ornées de peintures, je formai sur le champ le projet de m'y rendre, avec un jeune antiquaire romain, plein de mérite, M. le Ch. Pietro Visconti, qui promet de soutenir dignement l'illustre nom qu'il porte. J'engageai deux dessinateurs à nous accompagner, dans l'espoir que leur talent pourrait nous être utile à quelque chose, plutôt qu'avec l'intention arrêtée de l'employer à tout. Du reste, je ne fis un mystère à personne du voyage que j'allais faire; je m'y préparai publiquement pendant plusieurs jours; mais j'avoue que je n'allai pas demander à M. Stackelberg une permission que je ne croyais pas nécessaire; et je conviens encore que je n'eus pas la pensée de perdre à voir ses dessins un temps que je comptais mieux employer en présence des originaux. J'ajouterai que plus occupé à Rome du plaisir de mes études, que de devoirs ou de relations de société, sans liaisons particulières avec MM. Kästner et Stackelberg, je n'avais aucune raison de prendre auprès d'eux des informations sur ce qu'ils avaient fait avant moi à Corneto, non plus que de leur en donner sur ce que j'allais y faire après eux.

Nous partîmes. Notre premier soin, en arrivant à Corneto, fut de rendre nos devoirs

au respectable Evêque, le Cardinal Gazzola; nous le trouvâmes encore tout ému d'un ordre qu'il venait de recevoir du Secrétaire d'Etat, et de la réponse qu'il s'était cru obligé d'y faire. Cet ordre, qu'il nous communiqua, portait: que le Gouvernement Pontifical, ayant jugé à propos de concéder à MM. Kästner et Stackelberg le privilège de dessiner et publier les peintures des trois grottes sépulcrales découvertes par eux et à leurs frais, sous la condition à la quelle ils s'étaient soumis, que tout le produit de cette publication serait appliqué au soulagement des pauvres de Corneto, il était interdit, à toute personne, sous quelque prétexte que ce fût, de visiter et dessiner les peintures en question, et cela, durant une année entière à compter du jour où cette concession était faite.

Rien n'était plus exorbitant en principe, ni plus étrange dans la forme, qu'une pareille concession; et déjà, sans attendre nos réclamations, sans même être prévenu de notre arrivée, le Cardinal Gazzola avait, dans le seul intérêt du pays, comme dans celui de la science et de la vérité, adressé à son gouvernement les observations les plus énergiques. En voici la substance, telle que je pus la recueillir de sa propre bouche: C'était par une erreur de fait, que le privilège était octroyé sur les trois grottes, puisqu'il était de notoriété publique que deux de ces grottes avaient été ouvertes, avant l'arrivée à Corneto de MM. Kästner et Stackelberg, aux frais de particuliers, sous la conduite des gens de l'Evêque; et que c'était cette découverte même qui avait provoqué le voyage de ces Messieurs, comme c'était avec le concours des mêmes personnes, qu'ils avaient fait ouvrir la troisième grotte, la seule conséquemment sur la quelle ils pussent, à tort ou à raison, prétendre une sorte de droit de conquête. Le privilège même était aussi contraire aux intérêts de la commune et aux usages du pays, qu'il était réellement préjudiciable à la science. Les monumens antiques forment, dans tout l'Etat Romain, un élément de prospérité et, pour ainsi dire, une branche de revenu public, ils attirent, de toutes les parties de l'Europe, les artistes, les savants, les amateurs, par la facilité qu'on trouve partout à les étudier, à les dessiner. A Rome, comme dans les provinces, le gouvernement et les particuliers ont toujours laissé la liberté la plus entière de puiser dans les collections publiques ou privées, et même de fouiller le sol, sous certaines conditions et moyennant certaines redevances. Concéder à des étrangers, quelqu'ils fussent, la jouissance exclusive d'un monument antique, c'était donc porter atteinte au droit sacré de propriété, à la coutume établie, à l'intérêt général; et ce monopole, odieux en tout état de cause, le devenait bien plus encore, quand il s'agissait d'objets purement scientifiques, dont on ne saurait trop répandre la connoissance ou faciliter l'étude, surtout, quand il portait sur des peintures, qui pouvaient se détériorer ou se perdre, pendant la durée de l'interdit, et ne plus laisser, après la publication du livre privilégié, le moyen de contrôler sur les originaux la fidélité des copies. Ainsi donc, disait en terminant M. le Cardinal Gazzola, la ville et la commune de Corneto seront dépouillées d'une propriété publique, la science sera privée pendant un an, et peut-être à tout jamais, d'un monument antique, parcequ'il aura plu à deux Allemands de confisquer à leur profit et de publier à leur manière les peintures de nos tombeaux étrusques? L'accueil qu'on a fait à ces étrangers, la facilité qu'ils ont eue de dessiner ce que d'autres avaient trouvé, les moyens qu'on leur a fournis de trouver à leur tour, tout cela tournera au préjudice du pays, au détriment de la science; et Corneto deviendra une ville inabordable pendant toute une année; et ses monumens seront interdits à ses propres habitans, et la ruine même de ces monumens, ressource

et ornement du pays, s'accomplira peut-être sous leurs yeux, pour que deux hommes, étrangers à la science et à l'Italie, recueillent plus commodément le fruit des travaux d'autrui!

Nous ne pouvions rien ajouter à la force des raisons produites par M. le Cardinal Gazzola, non plus qu'à l'autorité de ses discours. Mais nous dûmes rester soumis à l'ordre qu'il était chargé de faire exécuter, et auquel il devait d'autant plus de respect, qu'il en avait lui-même demandé la révocation. Le but de notre voyage se trouvait ainsi manqué, si ce digne et respectable vieillard, compatissant à notre situation et partageant nos regrets, ne nous eût permis, sous sa propre responsabilité, de voir du moins ce qu'il était interdit de dessiner, à tout autre que MM. Kästner et Stackelberg. De notre côté, il nous fallut prendre vis-à-vis de lui l'engagement de nous laisser accompagner de ses gens, qui devaient être pour nous, moins encore des témoins incommodes, que des surveillans sévères, et d'aller visiter des antiquités, escortés comme à la prison. A cette condition, que nous fûmes encore trop heureux d'accepter, nous pûmes, le lendemain de bonne heure, nous rendre sur les lieux. Nous trouvâmes l'entrée de la principale des grottes obstruée par d'énormes pierres qui y avaient été portées la nuit précédente; et ce n'était point, par le commandement de l'Evêque, comme l'a écrit mon ami, M. Boettiger *), trompé par un récit infidèle, qu'une si bienveillante précaution avait été prise si à propos, puisque ce fut de l'aveu même de l'Evêque, surpris et indigné d'un pareil attentat au droit des gens, que je pus rendre de nouveau la grotte accessible à tout le monde en la visitant moi-même; c'était encore moins par la mauvaise volonté des gens du pays, qui avaient bien un autre emploi à faire de leurs bras et de leur temps; ce ne pouvait être qu'à l'instigation et dans l'intérêt de ceux, qui, après avoir arraché à Rome un privilège, entassaient à Corneto des pierres à l'appui de ce privilège, afin d'assurer ainsi, de toute manière, et contre toute espèce de partage ou de contrôle, leur spéculation scientifique. Au reste, l'obstacle même, qu'on avait voulu apporter à mes recherches, tourna contre ses auteurs; l'indignation générale excitée par ces manœuvres me procura plus de bras, qu'il ne m'en fallait pour l'écarter; mais il fallut travailler une journée entière pour débarrasser l'entrée de la grotte; et j'employai cette journée à visiter les deux autres.

Les circonstances dans lesquelles il me fut donné de procéder à cet examen, n'étaient sans doute pas aussi favorables, que celles où s'étaient trouvés MM. Kästner et Stackelberg, travaillant à leur aise, le reposant à leur gré, aidés et bienvenus de tout le monde, tandis que moi, entouré de surveillans qui épiaient tous mes mouvemens, qui suivaient tous mes regards, et dont l'attention à m'observer s'accroissait à raison de celle que je montrais moi-même, j'étais à chaque instant distrait ou contrarié dans mes études. Nous étions au mois de Juillet; la chaleur était excessive au dehors et rendait d'autant plus sensible l'extrême fraîcheur de ces grottes sépulcrales. Je fis cependant tout ce qu'il était possible de faire, au milieu de tant d'inconvénients de toute espèce, malgré une fièvre ardente qui m'avait saisi. Je pus prendre des notes sur chaque figure, et le chef de mes gardiens me laissa même copier les inscriptions; M. Visconti en fit autant de son côté; nos deux dessinateurs dérobèrent

*) Dans les *Jahrbücher für Philologie und Paedagogik*, de M. I. Ch. Jahn, No. du 23. Décembre 1828, p. 218.

pareillement à la surveillance dont ils étaient l'objet, quelques croquis qui servirent plus tard à fixer mes souvenirs; et ce fut, en rassemblant ces souvenirs, en comparant ces notes, en complétant les uns par les autres, aidé surtout de la rare mémoire, et de la vive intelligence de M. Visconti, que je pus chaque soir mettre en ordre le travail de la journée. Les observations du lendemain, suivies avec la même persévérance, servirent d'ailleurs à rectifier celles de la veille; et j'eus même, pour les inscriptions, le secours inespéré de calques qui avaient été faits, avec beaucoup de soin, dans le premier moment de la découverte par Vittorio Massi, valet de chambre de l'Evêque, et homme intelligent. Ces calques se trouvèrent presque en tout conformes à mes copies. Un travail ainsi exécuté, de part et d'autre, sans aucune vue systématique, sans aucune opinion arrêtée d'avance, et produisant un résultat semblable, devait paraître digne de quelque confiance, et j'ai tout lieu de croire en effet, si le temps et l'humidité n'ont pas achevé d'effacer ces inscriptions, déjà fort endommagées; si, quand l'absurde privilège aura cessé, le monument original n'est pas lui-même anéanti, qu'en recherchant avec soin les traces de ces inscriptions, et les confrontant avec mes copies, on rendra quelque justice à mes efforts, tout en relevant peut-être quelques imperfections dans mon travail.

Il en sera de même, je n'en doute pas, pour les sujets des peintures que j'ai décrites, et interprétées dans leur ensemble, sans m'attacher à des détails nécessairement incomplets et fugitifs. Je n'ai pu, dans un temps si court et dans une situation si incommode, prendre qu'une idée sommaire et générale; et je n'ai pas prétendu donner autre chose. Le travail de MM. Kästner et Stackelberg, fait et suivi avec toute la liberté possible, sera sans doute exact et complet; je le souhaite et je l'espère dans l'intérêt de la science. Je desire aussi, sans l'espérer de même, que tout le produit de ce travail revienne par les mains de l'éditeur aux pauvres de Corneto, comme les auteurs s'y sont engagés, vis-à-vis du gouvernement et de la commune. Un libraire, acquittant ainsi la dette de deux auteurs, donnera un grand exemple à son siècle, dût-il n'être pas suivi par tous ses confrères. Ce sera du moins à l'humanité que le privilège aura profité, si ce n'est pas à la science; et, sous ce rapport, l'ouvrage de MM. Kästner et Stackelberg, présenté et reçu comme une aumône, ne saurait manquer d'être une bonne oeuvre. Mais la reconnaissance à laquelle ces Messieurs auront droit de la part des pauvres, et sans doute aussi de celle des savants, ne doit pas rendre injuste envers moi, qui n'ai pas eu des prétentions si hautes, ni trouvé des circonstances si favorables. Me reprocher quelques omissions, quelques inexactitudes, dans une description qu'il n'a pas dépendu de moi de rendre plus complète, ou plus détaillée; ne voir, dans ma relation, que ce qui y manque, au lieu de me savoir gré de ce que j'ai pu y mettre; m'imputer des erreurs ou des lacunes, qui ne proviennent pas uniquement de mon fait, et se taire sur les choses justes et vraies qui m'appartiennent; exalter ceux qui tiennent depuis deux ans leur travail sous la presse et les monumens sous l'interdit, aux dépens de celui qui n'a ménagé ni son temps, ni sa santé, pour donner le premier quelque idée de ces monumens toujours si prompts à se détruire: c'est agir avec aussi peu de générosité que de justice; c'est m'accabler du tort d'autrui; c'est faire pis encore: c'est s'associer librement à un acte d'iniquité; c'est autant qu'il dépend de soi, prendre sa part d'un monopole condamné par la raison, par l'usage et par l'intérêt de la science.

Les faits qui suivirent mon départ de Corneto et mon retour à Rome, sont étran-

gers à l'objet de cette lettre; et je ne veux pas, en les rappelant, ajouter sans nécessité aux torts dont j'ai eu à souffrir. Qu'il Vous suffise, Monsieur, de savoir, que le privilège, obtenu contre la vérité des faits, contre l'évidence des principes, contre l'intérêt des études, fut maintenu et prolongé. A Rome, plus encore qu'ailleurs, le tort de l'administration est de ne vouloir jamais avoir tort; et il semble qu'un Ministre Cardinal doive être infailible à double titre. On mit d'ailleurs tant de gens en campagne; on fit intervenir si à propos les Diplomates dans une question d'Archéologie; et l'intérêt des puissances fut si habilement invoqué dans celui de deux antiquaires on prétendus tels, qu'une première surprise faite à l'autorité demeura enfin consacrée par une injustice solennelle. La lutte qui s'était établie entre le Cardinal Camerlingue et le Cardinal Secrétaire-d'état, se décida à l'avantage du plus fort. Une commission de savants et d'artistes envoyée sur les lieux par le ministre, prononça comme le ministre. Un dessinateur, qui s'y était rendu pas l'ordre exprès de l'Ambassadeur de France, fut presque trainé en prison sous les yeux de l'Ambassadeur. Dés-lors, tout le monde se tut, à Corneto, aussi bien qu'à Rome, et il demeura constant que MM. Kästner et Stackelberg avaient découvert les trois grottes, quoiqu'ils n'en eussent ouvert qu'une; qu'ils travaillaient pour les pauvres, en travaillant pour eux; et qu'enfin, ils étaient les premiers antiquaires du monde, puisqu'ils avaient pour eux le privilège, et la prison pour leur rivaux.

Voilà, Monsieur, quelle a été la conduite et l'issue de cette affaire, dont Vous pouvez maintenant apprécier le caractère. Ce serait à M. Visconti, sujet et antiquaire romain, qui m'avait accompagné, qui ne m'a pas quitté, et dont je ne crains pas d'invoquer le témoignage; ce serait à d'autres savans du pays, un Carlo Fea, un Campanari, un Cardinali, compris comme moi dans l'anathème, ou à d'illustres étrangers, tels que Sir William Gell, M. Dodwell, M. Dorow, tous victimes d'une exclusion injuste ou d'une persécution absurde, de dévoiler les manœuvres, de nommer les membres d'une coterie qui tend au monopole de l'antiquité toute entière, et qui n'a fait à Corneto qu'un premier essai de ses forces. Pour moi, j'ai dû me borner à raconter ce qui me touche, et je me tais. Du reste, les peintures de Corneto sont encore, à l'heure qu'il est, sous les verroux, et les dessins de MM. Kästner et Stackelberg, en porte-feuille; durant deux années ainsi écoulées, le monument aura peut-être perdu, plus que l'ouvrage n'aura gagné; et, dans tous les cas, les auteurs se seront chargés d'une responsabilité bien grave, s'il faut que ce travail remplisse toutes les espérances, répare toutes les injustices et console tous les regrets qu'il a causés. Agréez, Monsieur, mes salutations profondes etc.

Bibliothèque du Roi, 4 Avril,

Raoul-Rochette.

Ich erlaube mir, hier noch ganz kurz die Bemerkung beizufügen, dass auch Hr. Hofr. Dorow gegen jenen, im Kunstblatt ebenfalls abgedruckten Aufsatz der Staatszeitung reclamirt: Der Bevollmächtigte des Prinzen von Canino, G. Zolla, mit dem allein Dorow zu thun gehabt, sei nie flüchtig geworden und lebe noch jetzt zu Viterbo im Kirchenstaat; und die von dem Prinzen v. C. angefochtene Rechtmässigkeit des Ankaufs der Dorowschen Alterthümer sei durch ein päpstliches Rescript vom 4ten Juli 1828 öffentlich anerkannt worden.

E. H. T.

B e r l i n e r K u n s t - B l a t t .

Viertes Heft.

April 1829.

Königliche Akademie der Künste.

Die Königl. Akademie der Künste wählte in ihrer Sitzung am 22sten April Se. Excellenz den Königlichen wirklichen Geheimen-Rath und Kammerherrn, Freiherrn Friedrich Heinrich Alexander von Humboldt zu ihrem Ehren-Mitgliede.

Früher bereits waren in der Sitzung vom 21sten Februar die Historien-Maler

Wilhelm Hensel, Königlicher Hofmaler, aus Berlin, und

August von Kloeber aus Breslau

zu ordentlichen Mitgliedern,

so wie am 5ten April der Königliche Bau-Inspector Friedrich Julius hieselbst zum ausserordentlichen Mitgliede der Akademie erwählt worden.

Am 21sten März wurde die Wachs-Bossirerin Elise Hüssener, aus Stettin gebürtig, wegen des auf der letzten Ausstellung befindlichen, von ihr componirten und in Wachs modellirten Basreliefs, die Königliche Familie darstellend, zur akademischen Künstlerin ernannt und das darüber sprechende Patent ausgefertigt.

Der Professor Carl Friedrich Hampe, Mitglied des akademischen Senats und Lehrer der ersten Klasse der Zeichenschule, ist an die Stelle des verstorbenen Kupferstechers Henne zum Inspector der Akademie, und der Historienmaler Heinrich Lengerich zum Assistenten des Professors Kretschmar bei der Leitung der Uebungen im Malen und Zeichnen nach Gemälden auf der Königl. Bildergalerie, und des Professors Daehling bei der akad. Prüfungs- und Vorbereitungs-Klasse ernannt worden.

U e b e r d i e m a l e r i s c h e I l l u s i o n ;

von Herrn O. F. Gruppe.

Fortsetzung und Beschluss des im vorigen Heft abgebrochenen Aufsatzes.

Wir brechen hier diese Betrachtungen ab, um sie weiterhin noch einmal mit grösserer Ausführlichkeit aufzunehmen, nachdem die andern Schwierigkeiten und die Mittel, über sie hinwegzukommen, einzeln behandelt sind; denn letztere stehen mit dem Besprochenen in zu genauem und wesentlichen Zusammenhange, und die Hauptschwierigkeit beruht eben erst auf ihrer aller Zusammenwirkung.

Während das Auge, zufolge seiner Eigenthümlichkeit, wie ein optisches Instrument, nach jeder Lichtstärke sich anders stellt, so dass ihm dadurch noch bei geringerem Lichte eben so viel sichtbar wird, als bei hellerem, und wiederum dieses in der Folge nicht so blendend erscheint, als bei dem ersten Wechsel: so darf ein Gemälde doch nie mehr sehen lassen, als man in der Natur auf einmal, mit einer und derselben Stellung des Auges, würde übersehn können. Die Gegenstände der Wahrnehmung durch den Gesichtssinn schliessen sich nicht nur rund um uns her, wie ein Panorama, zusammen, sondern auch sphärisch; beim Sehen in der Wirklichkeit wenden wir uns nur von einem Punkt zum andern, und so, dem Lichtgrade jedes einzelnen unser Organ accommodirend, nehmen wir alles mit der höchst möglichen Deutlichkeit wahr. Anders im Bilde; hier ist nicht das grenzenlose Zusammenschliessen des Wahrnehmbaren nach drei Dimensionen; das Bild hat einen beschränkten Raum, den man durch den Rahmen so viel als möglich von allem andern abzutrennen sucht. Aber auch in dem Complex von Figuren und Gegenständen, welche uns der Maler darstellt, ist es uns nicht so erlaubt, in das Einzelne und auf kleinere Parthien mit dem Auge einzugehen; eben so wenig, als sich hier der Standpunkt der Betrachtung verändern lässt, denn die Illusion des Körperlichen kann nur von einem einzigen Punkt aus stattfinden. Die Zusammenstellung auf einem Gemälde muss wesentlich zusammengehören, und wenn der Künstler nicht ganz ohne Grund gerade so sein Ganzes gewählt haben soll, so muss es auch sein Wille sein, dass der Schauer alles auf einmal übersehen könne, um einen Gesamteindruck zu erhalten. Soll das geschehen, so muss er aber auch, im Fall das Bild nach der Natur gemalt ist, dieselbe nicht so aufgefasst haben, wie er jeden einzelnen Theil sah, als er ihn mit besonderer Aufmerksamkeit und mit besonderm Auge betrachtete: vielmehr wie ihm das Ganze schien, als er es in einen Blick zusammenfasste, als es ihm nicht um das Maximum der Deutlichkeit eines Theiles zu thun war. Nimmermehr würde er sonst auch die grössern und wesentlichern Licht- und Schattenverhältnisse ausdrücken können, er würde über das Einzelne das Ganze verlieren, und das Hauptmittel aus der Hand geben, wodurch dann auch das plastische Zurückweichen zu erlangen ist; denn das ist eben Abstufung und Vertheilung des Lichtes in dem Ganzen. Noch mehr: er liesse sich ein Hauptmoment poetischer Wirkung entgehen; ein Punkt, der seine eigene Ausführung verdiente.

Bekannt ist es auch, dass die Maler, um zu sehn, wie sie den Lichteffect wiedergeben, mit halbgeschlossenen Augen blinzeln; denn so verschwinden ihnen die Einzelheiten, und nur das Verhältniss von Schatten und Licht, die grössern Massen, treten reiner in ihren Licht-, Farben- und Formenverhältnissen hervor; es zeigt sich, wieviel man von der Deutlichkeit des Einzelnen zu opfern habe, um den Effect des Ganzen herauszubringen. Denn wollte man sich nicht zu opfern entschliessen sowohl von der Bestimmtheit der Dinge, die im Schatten, als derer, die im Licht bei besonderer Acht noch wahrnehmbar sind, oder nach Absicht und Umständen weniger das Eine zum Vortheil des Andern, so wird es sich allemal durch Unwahrheit strafen. Aber eigentlich kann man das gar nicht Opfern nennen. — Ferner ist ein anderes Mittel, nur das Eine Auge zu verdecken, weil es alsdann schwerer wird, die Obacht auf einen kleineren Kreis zu beschränken; alsdann werden auch aus eben dem Grunde die Schattenunterschiede schärfer, so dass man sogar den Zusammenhang der Lokalfarben verliert. Deshalb müsste der Maler diese Art des Sehens bei nähern Gegenständen ganz vermeiden, besonders bei solchen, wo es auf Einerleiheit der Färbung trotz des Schattenunterschiedes ankommt, z. B. bei Köpfen. Aber Maler, welche auf die Wahrheit der Lokalfarben ein für allemal Verzicht leisten, und sich nicht scheuen, eine allgemeine dunkle Farbe, die sie nicht weiter modifiziren und beseelen, für den Schatten zu gebrauchen, diese bedienen sich gleichwol mit Erfolg des Sehens mit Einem Auge, selbst beim Portrait. Denn man sieht allerdings die Umrisse sicherer, weil die Augenparallaxe wegfällt; und wenn sie sonst kein Mittel haben, dem nachzukommen, was dieselbe zur Ründung der Form beiträgt: so wird ihnen das Uebertragen auch noch dadurch erleichtert, dass sie nur Umriss und dunklere oder hellere Farbe sehen, welche sie bei dieser ungewohnten Art des Sehens nicht sogleich und so unmittelbar in die plastische Form und in die Lokalfarbe der Theile übersetzen, als es bei dem gewöhnlichen Sehen mit beiden Augen geschieht. Man sieht den Gegenstand mehr als Bild, d. h. als eines, welches die völlige Illusion aufgegeben hat. Derselbe Fall ist auch, wenn man eine Gegend mit umgekehrtem Auge durch die Beine betrachtet. Jeder Unbefangene findet sogleich, dass er den Prospekt bildähnlicher sehe: die Gewöhnung, Gesichtswinkel und Schatten und Licht in Entfernung, plastische Formen und Lokalfarben zu übersetzen, wird so aufgehoben und eliminirt; denn sie gilt nur für die natürliche Lage des Auges.

Lange haben die Maler von dem Gesagten gar keine Ahnung gehabt; ihre Figuren sind gemalt, als ob sie dieselben einzeln gesehen hätten, und die Deutlichkeit der Ausführung kann auch nur durch Beschauen im Einzelnen genossen werden. Allein es ist auch wol ein gewöhnlicher Fehler, den man unsern Prospektmalern vorwerfen kann, dass sie zu deutlich sind: obwohl der Tadel nicht eigentlich der Deutlichkeit selber gilt, sondern dem, was daraus hervorgeht, nämlich dem Mangel an Wahrheit und gehörigem Zurücktreten in die Ferne, oder auch an Zusammenkommen des Ganzen zu Einem Bilde. Auch hier ist nun Zeit abzubringen, denn wir sind auf dem Punkt, wo das Zusammenwirken der Augenparallaxe mit dem, wovon hier die Rede ist, berücksichtigt werden müsste.

Zunächst wollen wir uns nun umsehn, ob es denn der Malerei wirklich ganz an Mitteln fehlt, jene Erscheinung, welche wir der Kürze wegen die Augenparallaxe nannten, auch ihrerseits zu erreichen. Denn die Erscheinung selbst kann sich in ihr natürlich nicht wiederholen, weil sie wesentlich von dem körperlichen Raum und dem wirklichen Verdecken

abhängig ist. Aber ein Andres ist, ob das, was unserem Sehen und Auffassen dadurch geleistet wird, sich vielleicht auf dem andern Felde durch andere Mittel herbeiführen liesse. Nun besteht aber offenbar der Vortheil, welcher unserem Auffassen durch die Augenparallaxe erwächst, einerseits darin, dass wir ein Mittel mehr haben, die runde Form und die körperlichen Verhältnisse der Entfernung in die Tiefe wahrzunehmen, andererseits, dass sich unsere Aufmerksamkeit dadurch mehr concentriren kann, indem die Gegenstände, von ihrem Hintergrunde, dem sie, mit Einem Auge gesehen, unverrückbar ankleben, abgelöst, für sich gesondert und isolirt dastehen. Der letzte Fall wird dann zugleich den besten Uebergang zur Combination mit den beiden andern Punkten abgeben; denn hier kommt sie besonders zur Sprache.

Wenn man irgend einen Gegenstand nach der Natur zeichnet, und es allein auf ihn abgesehen ist, alsdann wird auch die äusserste Schärfe des Umrisses zur geforderten Vollkommenheit gehören. Ob das aber auch noch der Fall bleibt, wenn das Augenmerk nicht mehr auf ihn allein beschränkt ist, sondern sich zugleich auf das erstreckt, was hinter jenem ist, und von ihm theilweise verdeckt wird? — Wenigstens sind die praktischen Maler, doch wahrscheinlich ohne etwas von der Augenparallaxe zu wissen, auf dem blossen Wege der Erfahrung zu der Einsicht gelangt, auf welche uns eine mehr theoretische Betrachtung geführt hat. Sie fordern, die Umrisse sollen nicht zu scharf sein, sie malen die an einander grenzenden Farben in diesem Fall ein wenig in einander, wie sie sagen, um sie besser zu verbinden; wir dagegen würden vielmehr behaupten: um sie von einander zu trennen. Aber wie diese Forderung nicht zu jeder Zeit gegolten hat, wie vielmehr die Altdeutschen und Altitaliener, mit völligem Verkennen derselben, nach der äussersten, schneidenden Schärfe der Umrisse gestrebt haben, so giebt es noch heut zu Tage Künstler genug, die sich nicht auf diesen Vortheil der Kunst verstehen. Wie man zu dem Irrthum gekommen, ist sehr natürlich: durch das Studium der Modelle, wo uns eben nur das Modell, besonders dessen Contour, interessirt, nicht aber der Hintergrund. Und wenn nun von einigen Malern erfahrungsweise die Wirkung unbestimmter Umrisse (wobei nicht auch die Linie, welche der Contour beschreibt, unsicher sein darf, sondern nur die Grenze) eingesehen ist, so halte ich mich doch überzeugt, dass man noch nicht den ganzen Vortheil, den dieser Umstand gewähren könnte, davon gezogen hat. In den Vordergründen von Prospekten müsste er von energischer Wirkung sein, und mit seiner Hülfe würde man sich nicht so sehr zu starken Schatten des Vorgrundes, den sogenannten Repoussoirs, genöthigt sehen. Man achte nur auf die Natur. Wenn da z. B. eine erleuchtete Gegend durch Laubwerk eingeschlossen ist, oder durch einzeln stehende Stämme gesehn wird, so wird, wer sein Auge auf die Gegend richtet, diese Gegenstände des Vordergrundes sich schimmernd dem Blick entziehen sehn, er wird an ihnen selbst Einzelheiten gar nicht, oder nur höchst unsicher erkennen; dahingegen unsre Maler nicht selten die höchste Dunkelheit anwenden, und dann doch wieder einzelne Parthieen mit bestimmter Ausführung darin sehen lassen. Verf. weiss nicht, dass nun die Maler jemals die Regel gegeben oder befolgt hätten, auch solche Contoure des Vorgrundes unbestimmt zu halten. Mehr in die Augen springend ist der entgegengesetzte Fall, und hat auch die Maler mehr angeregt, Mittel zu erfinden, welche die Art des gewöhnlichen Sehens ersetzen. Es ist, wenn die Hauptdarstellung den Vordergrund einnimmt, etwa eine Gruppe menschlicher Figuren, gegen welche der Hintergrund, etwa architektonische oder landschaftliche Umgebung, zurücktreten soll. Hier hört man denn nicht

nur die schon angeführte Regel, die Umrissse verfließen zu lassen, oder technischer, die beiden an einander grenzenden Pigmente ein wenig in einander zu malen, sondern man sieht auch bei guten Malern jene Unbestimmtheit in allen Theilen des Entfernteren, auf welche scharfe Beobachtung der Natur in diesem Fall führen muss. De Meuron ist es besonders von den neuern Landschaftern, welcher diese Beobachtung verfolgt zu haben scheint; denn wirklich lösen sich durch das besagte Mittel seine Vor- und Mittelgründe auch ohne sehr grossen Gesamtunterschied von Licht und Schatten, noch auch durch Hilfe der Linienperspektive, in den Contouren in hohem Grade ab. Auch muss von den Malern der letzten Ausstellung noch Gros - Claude hier angeführt werden, der seine Zimmerwände eben durch solche Unbestimmtheit und flimmernde Farbe trefflich zurückgebracht hatte. Unsere Landschaftler aber sind meist mikroskopisch und leiden unglaublich an missverständener Sauberkeit und Accuratesse der Ausführung in allen Theilen, wodurch sie der Hauptwirkung grossen Schaden thun. Auch wird, wer sich recht auf das angegebene Mittel versteht, nicht nöthig haben, die Luftperspektive so zu übertreiben, als es gewöhnlich geschieht, um Vor- und Hintergrund aus einander zu halten. Wir kommen noch einmal darauf.

Die Maler sind ferner, obgleich wahrscheinlich ohne ein Bewusstsein davon zu haben, im Besitz eines Mittels, welches, obwohl an sich der Erscheinung der Augenparallaxe ganz heterogen, doch auf der Fläche etwas Aehnliches leistet; indem es nichts weiter giebt, als den Schimmer. Darum bringen sie dasselbe auch besonders in einem andern Fall an, nämlich wenn sie das Flimmern der Sonne oder heller Luft durch durchsichtiges Gezweig darstellen wollen. In diesem Fall pflegen sie geradezu den Baumschlag in's Braunrothe zu malen, mit Okerfarbe in durchsichtigem Auftrag, welche dann auf ganz andre Weise, mehr als jede andre Farbe, ein ähnliches Schimmern gegen den Himmel veranlasst. In der Wirklichkeit aber ist hier eigentlich nicht von Farbe die Rede, geschweige denn, dass man roth wahrnehmen könnte. Der Verf. glaubt ferner aus Erfahrung zu reden, wenn er versichert, dass sich das Flimmern des dunkeln Grüns in der Dämmerung sowohl gegen den Himmel, als an den Stellen, wo irgend etwas helleres hindurch scheint, nicht besser ausdrücken lasse, als wenn man geradezu mit einer lasirenden rothen Farbe, gebranntem Ocker oder selbst Lack die eigentlichen Contoure der Zweige unsicher umzieht. Ein Maler, dem diese Wirkung der rothen Farbe bekannt war, behauptete sogar steif und fest, sie in dem Fall in der Natur zu sehen: er sah statt der Sache gleich das Mittel, sie in seiner Kunst auszudrücken.

Und wie dort blos das Schimmern, so haben Historienmaler auch die körperliche Ründung, welche wir durch das Mittel ähnlicher Unruhe mit der Parallaxe beider Augen wahrnehmen, ebenso durch das Roth zu erringen gewusst, versteht sich da, wo es schlechterdings weder Lokalfarbe, noch auch durch Reflex bedingt ist. Es ist durchaus nur das, was durch die Augenparallaxe in der Wirklichkeit geschieht, hier durch ein ganz anderes Mittel erzielt. Man entsinnt sich vielleicht, dass Julius Hübner in seiner Darstellung des Götheschen Fischers den Rücken der Nixe mit einer ziemlich brillant rothen Farbe (wir glauben gebranntem Ocker) unsicher umzogen hatte: die Wirkung des Runden, die es that, rechtfertigte seine Kühnheit. Es ist ferner ganz gewöhnlich, dass Historienmaler, noch mehr fast Portraitmaler, in ihren Köpfen und Fleischtheilen an den Stellen, wo die Ründungen sind, mit einer brillant rothen oder braunrothen Farbe untermalen, und nachher diese Stellen unter leichter Uebermalung durchscheinen lassen: es hat seinen Erfolg, obwohl es zunächst

von der Wahrheit ganz abweicht. Und dieser Erfolg, wie wir beobachtet zu haben glauben, ist um so glücklicher, je weniger sich der Maler bemüht hat, den Pinselstrich, den der steife Borstpinsel in durchsichtiger Farbe erkennen lässt, zu vertuschen: denn so wird das Schimmern vermehrt. Auch Titian und andere haben sich der rothen Farbe in solcher Weise bedient. Noch andere aber erdachten sich ein ganz besonderes Mittel: eins solcher Bilder befindet sich in der Gallerie von Sanssouci. Sie malten nämlich auf Goldgrund, und liessen an den Stellen, wo die Rundung am stärksten ist, den Schimmer des Goldes ein wenig durchsehen: und nicht umsonst *). Wieder auf ganz andre Weise bestrehte sich W. Schadow in dem vortrefflichen Bilde des Dichters Immermann den Schein der Wirklichkeit auch in dieser Eigenthümlichkeit des Sehens wiederzugeben. Er bediente sich gegen den sonstigen Gebrauch der Oelmalerei des Schraffirens, worauf jene sogar gewöhnlich mit grösster Verachtung herabzusehen scheint. Wie Unrecht sie daran thut, hätte eben an jenem Portrait klar werden können. Denn das Schraffiren hat vor dem glatten Vertreiben den Vortheil, dass die Farbe und Form unruhiger erscheint, besonders wenn die übergelegte Farbe nicht nur dunkler, sondern auch dem Ton nach verschieden ist. Die Griechen scheinen ihre Bilder, oder wenigstens die menschlichen Körper, immer schraffirt zu haben, und es liesse sich wohl muthmassen, dass es nicht blos aus technischer Unkenntniss des Vertreibens geschehn sei: in solchen Punkten der Naturbeobachtung liessen sich die Griechen nichts entgehn. Eben dies ist auch der so augenscheinliche Vorzug des Crayon, sowohl im Pastell als im Monochrom. Die Glätte der Aquatinta und des Tusch- und Sepiapisels ist deshalb unerträglich, besonders für Portraits, und es muss, falls man sich dieser Art bedient, mit Schraffiren oder Punktiren nachgeholfen werden. Ebenso wie der unbestimmte Pinsel Rembrandts, den er gewisslich nicht ohne tiefere Kunstabsicht so führte, die Natur weit treuer wiedergiebt, als die ängstlich glatt vertreibende Art der Altdeutschen, so hat auch die wilde und verworrene Radirnadel, welche Rembrandt und nach ihm Schmidt und Andere handhabten, wesentlich mehr Frische und Wahrheit, als der Zug des saubersten Grabstichels. Doch bleibt dem wieder anderweitig seine Stelle und Bedeutung. Aber auch ausser diesem Schillern hat das Schraffiren noch ein anderes Mittel, mit dem es, ganz abgesehen von Schatten und Licht, der Form nachhilft, und insofern ähnlich wirkt, als die Augenparallaxe. Nämlich die Schwingungen und Curven, in denen die Lagen der Schraffirung angelegt sind, zwingen auch schon, durch die Wendung, die man ihnen selbst giebt, das Runde heraus, indem sie als eine Art von Linienperspektive wirken. Es hat nun Theoretiker gegeben, welche dergleichen ganz verwerfen wollten, behauptend, es sei nichts Aehnliches in der Natur, und blos Schatten und Licht dürfe zur Formgebung benutzt werden, nicht aber die nach der Schwingung der Form eingerichtete Schraffirung. Sehr unrecht; denn es giebt vieles in der Natur, wofür sich auf der Fläche kein entsprechendes Mittel vorfindet: hier muss man zu ganz eigenthümlichen seine Zuflucht nehmen, und wo sie sich bieten, müssen sie willkommen sein. Die Abweichung von der Natur ist hier nur Annäherung. Das Schraffiren mit Nadel und Grabstichel

*) Die Indier, welche, wo nicht europäischer Einfluss ist, ohne Schatten malen, pflegen ihre Contoure bisweilen mit Gold zu umziehen. Verf. hat zu wenig gesehn, um entscheiden zu können, ob sie vielleicht Abrundung der Theile damit bezwecken; dass sie besser vom Umgebenden abschliessen, ist aber offenbar.

nach den Wendungen der Form drückt in der That die plastischen Formen lebhafter aus, als die Punktirmethode mancher Kupferstecher.

Ueberhaupt schaden sich unsere Maler ungemein, wenn sie durch pedantisch gleichmässige Ausführung ihren Bildern die äusserliche Vollendung zu geben glauben. Sie haben um so mehr Versuchung dazu, als sie von der Bestellung der Laien abhängig sind. Die Altdeutschen haben nun, sammt den Altitalienern und Altniederländern, wie mehr erwähnt, nicht den mindesten Begriff von dem, was wir hier fordern, aber mehr könnte es wundern, dass Hr. von Rumohr eben in dieser gleichmässigen Ausführung einen wesentlichen Vorzug derselben, ja sogar ein allgemeines Stylgesetz der Malerei findet. Indess die nähere Betrachtung dieser höchst interessanten Stelle (Ital. Forsch., I. S. 98) und die Collision unserer Ansicht mit der dort aufgestellten Behauptung, welche wir selbst zu achten wissen, gehört besser einem andern Zusammenhange an, in welchem der Verf. sie zu verfolgen wünscht.

Am übelsten ist, wenn die präzise Ausführung des Hintergrundes bis dicht an die scharfen Contoure der vorderen Figuren geht; denn dadurch wird der Erscheinung der Parallaxe völlig entgegengehandelt. Ohne dass wir es bisher schon einigermaassen befolgt sähen, rathen wir den Künstlern, die Formen und Licht- und Farbenunterschiede der Hintergründe in der Nähe der Umrisse vorne stehender Figuren, aufhören und allmählig in einander verschwimmen zu lassen, nie aber die Linien des Hintergrundes in derselben Bestimmtheit, wie an den freieren Stellen, bis an die Contoure heranzuführen. Eben so thut es sehr gute Wirkung, wenn man das Letztere auch beim Skizziren mit Stift oder Feder anwendet; hier, wo es noch auffallender wirkt, hat Verf. das Vorgeschlagene wirklich bereits hie und da in Gebrauch gefunden. Dass dies aber ausserordentlich zum Ablösen von dem dahinter Befindlichen beiträgt, ist ganz ausser Zweifel. Man rühmt von einigen Malern — zum Beweise auch, wie selten man das benutzt — die Luftperspektive in geringer Entfernung, wo die eigentliche Tingirung und Abdämpfung der Farben durch die Luft noch nicht Statt finden kann. Man rühmt bei wenigen Meistern, dass ihre Figuren, ja fast nur einzelne derselben, wirklich frei, wie von Luft umgeben, als ob man sie umgehen könnte, dastehn; aber von dem Mittel, wodurch ihnen dies möglich geworden, spricht man, als von etwas Geheimem. Die Luft selbst kann auf so geringe Entfernung nicht angedeutet werden: es ist nichts anderes als die besprochene Behandlung der Umrisse, und eine besondere der Hintergründe, von welcher letztern sogleich wird die Rede sein können. Dass es aber dies sei, wird auch schon daraus ersehen, dass es eben von Meistern bemerkt wird, die auch sonst in dem Ruf stehn, ihre Umrisse weicher zu halten: ganz besonders von Correggio.

Die Unruhe der Begrenzungen und die Abtrennung der Figuren von ihrem Hintergrunde, welche auf der bezeichneten Beschaffenheit des menschlichen Sehens beruht, ist dennoch so gross, dass jene Mittel allein sehr wenig hinreichen würden, in allen Fällen und unter allen Umständen der Fläche den Anschein des gewöhnlichen Sehens auch in diesem Punkt abzugewinnen. Besonders wenn noch auf der einen Seite das mehr psychische Interesse für einen bestimmten Gegenstand dazukommt, und auf der andern die Eigenthümlichkeit des Auges, sich bei einigem Lichtcontrast für den Grad der Beleuchtung des zunächst betrachteten Gegenstandes so zu stimmen, dass es für alles Andre, wie nah es auch, dem Gesichtswinkel nach, jenem liegen möge, weniger empfänglich ist: alsdann wird dieser Umstand so bedeutend, dass sich aus ihm vornehmlich erklären lässt, warum man in allen Anfängen der

Malerei immer nur einzelne Figuren ohne ihren Hintergrund dargestellt hat, da sie doch mit demselben wesentlich zusammengehören müssten, wenn das Sehen, nach aller Theoretiker stillschweigender Meinung, in der Art erfolgte, wie wir gezeigt haben, dass es nur mit Einem Auge geschieht. Strahlende, oder auch nur sehr hell beleuchtete Flächen machen ohnehin das, was neben ihnen von dem Hinterliegenden sichtbar sein müsste, unscheinbar.

Indessen die Schwierigkeit wächst erst recht an, wenn wir jetzt an den dritten Punkt denken, den ersten in unserer Aufführung. Denn es scheint, bei so bewandten Umständen, zum Abheben des Vorderem von dem Hintergrunde, gegen welchen es sich stellt, doch kaum etwas Anderes sich zu bieten, als dass man den Lichtunterschied des Nahen und Entfernten stärker halte, als in der Natur. Nun ist aber der Umfang des Hellen und Dunkeln in der Malerei schon um so viel geringer. Und wird das allein schon helfen, dass wir die obige Mahnung, die Lichtverhältnisse mit der äussersten Zartheit auszubilden, noch mehr einschärfen? Denn, zum Trost, hat die Ferne nicht nur grössere Mattheit der Farbe, sondern auch zwischen ihrem höchsten Licht und ihrem tiefsten Schatten minderen Contrast, was, ausserdem dass die nicht völlig durchsichtige Luft dazwischen liegt, auch schon nach den physikalischen Gesetzen der Lichtverbreitung erfolgt. Ferner, auch die Farbe entlegener Gegenstände wird durch die Luft geändert, und nimmt nach den Umständen mehr oder weniger eine blaue Tinte an. Beide Erscheinungen nun haben sich die Maler nicht entgehen lassen, und wie ihnen die Hülfe durch die Augenparallaxe zunächst versagt war, so sind sie alle unwillkürlich darauf verfallen, dafür bei der Ferne sowohl die Abdämpfung der Farbe, als auch die blaue Tingirung ein wenig weiter zu treiben. Die Abdämpfung ist aber noch sehr wohl von der Unbestimmtheit, wovon früher gesprochen wurde, zu unterscheiden. Waren sie gewissenhafter, so haben sie sich vielmehr nur an solche Fälle der Natur gehalten, wo sich jene beiden Erscheinungen auffallend stark zeigen, insofern es bei ihnen eben leichter war, zur Illusion zu gelangen. Allein wenn dieses Mittel ausgemacht das einzige wäre, dann wäre die Malerei sehr zu bedauern, weil sie dann nur auf einen sehr engen Kreis der Naturerscheinungen beschränkt sein würde. Denn in südlicheren Gegenden wo die Auflösung des Wasserdampfs in der Luft vollkommener ist, und die davon abhängige Durchsichtigkeit derselben im höchsten Grade Statt findet, eben so auch bei uns in der warmen Jahreszeit, fallen jene beiden Umstände, welche dem Unterscheiden der Ferne so förderlich sind, fast völlig weg. Verf. möchte darin die Ursache finden, warum die Landschaft, von der alles dieses ganz besonders gilt, sich zuerst in den Niederlanden ausbildete, wo die feuchtere Atmosphäre eine stärkere Luftperspektive bedingt; man denke an Breughels sehr blaue und sehr abgedämpfte Hintergründe, die aber die bestimmteste Ausführung haben. Er findet darin den Grund, dass man in Italien ganz besonders nur bei Beleuchtungen blieb, die sich mehr oder weniger zur Dämmerung neigen. — Oder den ältern Landschaften, die beim Tageslicht genommen sind, fehlt es an der Illusion; und nur der neuesten Zeit, die auf den Kunsterfahrungen aller übrigen fusst, hat es gelingen können, Gegenden, bei heller italienischer Sonne und klarer Ferne zu malen; wir nennen Reinhold, Catel, Schilbach.

Der talentvolle Landschaftsmaler C. Blechen hatte in dem Bilde, das er zur letzten Ausstellung gab, für unsere Gegend eine solche Beleuchtung gewählt, die dem Gewitter

vorhergeht; obwohl bewölkt und dunkel, ist die Luft doch überaus durchsichtig. Da er nun mit seiner besonderen Liebe für unbefangene Naturtreue sich nicht zu einer Uebertreibung der Luftperspektive, wie er sie nicht sah, entschliessen konnte, so litt sein Gemälde deshalb auch ausserordentlich daran, dass es theilweise, bei fast gleicher Dunkelheit und gleicher Farbe des Nahen und Fernen, nicht gehörig aus einander trat. Durch den oben vorgeschlagenen Kunstgriff, den wir bei ihm nicht wahrgenommen haben, wäre der Uebelstand vielleicht ein wenig gehoben worden.

Zugleich mit allen schon erwähnten Schwierigkeiten wirkt auch noch der nachtheilige Umstand mit ein (wie wir sahen), dass das hellste Licht, welches die Malerei geben kann, farblos ist. Diese Misslichkeit wird besonders, wie schon früher erinnert, in der Landschaft die Sonnenbeleuchtung angehn, und in der Historienmalerei die Färbung des Fleisches. Die Verlegenheit erreicht hier ihren höchsten Gipfel; denn wenn wir vorhin die einzige Auskunft darin fanden, das höchste Licht bedeutend herunter zu setzen, damit es noch farbig sein könne: so wird der Umfang der Farben- und Lichtskale, welcher für das Auseinanderbringen des Nahen und Fernen und für die Abformung nach drei Dimensionen so wesentlich ist, noch mehr geschmälert.

Die Auskunft für alle diese Unwegsamkeiten scheint kurz folgende zu sein: Der Maler kann jede derselben überwinden, und verhältnissmässig die Natur, wie sie vorliegt, völlig erreichen; aber er kann immer nur eine der vorgenannten auf einmal bestehen, unmittelbar nicht alle zugleich. Will er dennoch nichts aufgeben, und bei der genauen körperlichen Formung vieler Figuren zugleich etwa noch Sonnenbeleuchtung, Ferne und gar noch die feinsten Lichter des Fleischtönen ausdrücken, dann wird es nur durch eine ganz besondere Auswahl der Fälle, welche die Natur selbst bietet, oder durch eigens dahin berechnete Composition geschehen können. Ja, Letzteres wird auch schon eintreten dürfen und müssen, wenn der Künstler nur eine einzige solcher Schwierigkeiten der pittoresken Illusion zu bekämpfen hat; mindestens wird es unter allen Umständen eine grosse Erleichterung sein.

Das Abkommen der Gegenstände von einander wird in dem Falle von selbst erfolgen, wo bedeutender Lichtcontrast zwischen dem Vorderen und Hinteren Statt findet. Ist man nun in der Composition von vorn herein darauf bedacht, die Lichter so zu vertheilen, dass das Beleuchtete des Vorgrundes gegen den Schatten des Hintergrundes, und umgekehrt, dass die Schattenparthieen des erstern gegen erhellte Theile der Ferne oder der hintern Gegenstände fallen: so ist die Schwierigkeit, von der wir so viel sprachen, sofort hinweg geschafft. Beim Skizziren, wo man nicht bedeutenden Fleiss auf die Verhältnisse der Lichtvertheilung und auf die Abtönung der Ferne verwenden kann, ist dies sehr zu empfehlen, eben so bei allen Monochromen, bei der Kreide-, Tusch-, Sepiazeichnung und beim Kupferstich; denn eben so wie der Unterschied des Lichtes, kann auch schon der Unterschied der Farbe, der hier fehlt, die verschiedenen Gründe etwas aus einander halten. Hier aber kann man sehr leicht darin zu weit gehn, und diesen sehr wirksamen Kunstgriff auch zur stehenden Auskunft, gleichsam zur Eselsbrücke, machen. Wie es auf der einen Seite die Haltung der Zeichnungen in hohem Grade unterstützt, so wird es, unverschämt angewendet, zur Folge haben, dass von Haltung eigentlich gar nicht mehr die Rede sein kann: hier ist die Schwierigkeit gar nicht überwunden, sie ist umgangen. Es werden einseitige Effektstücke mit Schwarz und Weiss; der Reichthum der Natur ist aufgegeben, und der Reiz, sie vorgestellt

zu sehn, wie sie wirklich da ist, fehlt eigentlich. Die Franzosen, aber mehr noch die Engländer, fallen sehr oft in diesen Vorwurf.

Einmal, weil das verhältnissmässige Verrücken der Lichtskale natürlich kein adaequates Spiegelbild der Natur geben kann, dann aber auch grossentheils, weil immer darauf gerechnet werden muss, dass sich praktisch auch nicht einmal das Verhältniss in allen Theilen erreichen lässt: muss man durch Kunstgriffe, welche meistens auf freiwillige Beschränkung in andern Theilen und der Darstellung selbst hinauslaufen, sich Umfang und Helligkeit des Lichtes zu sichern voraus bedacht sein. Man lasse das höchste Licht, welches, um noch farbig zu sein, tiefer genommen werden muss, ebenso den wärmsten Ton, bei Sonnenbeleuchtung sowohl als im Fleisch, immer nur äusserst sparsam vorkommen; man lasse ferner auch die Farbe des höchsten Lichtes in allem übrigen mehr ausgelöscht sein: es muss an wenigen Stellen abweichend von der Färbung des Ganzen eintreten, wenn es sich geltend machen und energisch ins Auge springen soll. Und auf solche Weise gelingt es denn auch, sich der Helligkeit der Natur wieder mehr anzunähern, indem eine Farbe in den Lichtern, besonders auf den Fleischtheilen, bei grösserer Helligkeit immer noch farbig intensiv erscheinen wird, wenn sie sonst im Bilde wenig oder gar nicht vorkommt und in ziemlichem Gegensatz mit allem andern steht. Doch kann dies natürlich nur bei Gemälden der Fall sein, die sich auf wenige Gegenstände beschränken. Je grösser die Darstellungen sind, desto mehr wird man auch von diesen Umständen wieder zur Wahl einer gewissen Lichtvertheilung gedrängt, bei der man allein mit der Natur wetteifern darf. Denn das Licht muss nach jener andern Forderung dunkler gehalten werden, und auch für den Schatten findet sich die Schranke gleichfalls früher als in der Natur: darum ist es nur durch besondere Anlage der Composition thunlich, das menschliche Colorit in allem Zauber darzustellen. Am geradesten und schnellsten kommt man zum Ziel, wenn man eine einzelne Figur malt und zwar auf sehr dunklem und völlig gleichmässigen Grunde: hier kann sich jede Farbe leicht hervor- thun, das Licht wird, ohne Verlust der Helligkeit, noch gefärbt sein können. So malt man in Paris die Modellstudien auf schwarzem Grunde: ich glaube sehr verhänglich, weil es am leichtesten ist, und weil nachher in anderer Umgebung, wie sie auf wirklichen Bildern zu sein pflegt, ganz andre Verhältnisse eintreten. Weil eben die eigentliche Schwierigkeit nur darin besteht, neben und trotz anderen Einzelheiten und mitbeleuchteten Gegenständen weder an Farbe noch Helligkeit des Colorits einzubüssen, sollten wenigstens weiterhin dergleichen Studien darauf eingerichtet sein. Sonst wird der Schüler keinen grossen Vortheil davon ziehn, und nachher im Bilde auf eine neue Misslichkeit stossen, auf die er durch seine Studien nicht vorbereitet ist. Ebenso ist es eine ganz andere Sache, ob eine einzelne nackte Figur gemalt werden soll, oder viele neben einander. Im letzten Fall, welcher für das Incarnat überhaupt der schwierigste ist, wird das Colorit jeder einzelnen Figur ganz anders angelegt werden müssen, weil das Hinzutreten jeder neuen das Farbenverhältniss aller übrigen anders stimmt, und zwar ohne Zweifel unvortheilhafter. Jedes auf dem Bilde Darzustellende, jede Einzelheit des Hintergrundes, zumal wenn sie auf einige Helligkeit, einige Farbigkeit und auf einiges Hervortreten Anspruch macht, muss mit einfließen bei der Bestimmung der Tonleiter, in welcher sich das Bild bewegen soll. Versäumt man das, so wird man auf irgend einer Seite mit den vorhandenen Mitteln nicht ausreichen, und nicht zur Illusion gelangen.

In dem Gesagten liegt nun auch der Grund eingeschlossen, warum alle grossen Coloristen das Helldunkel geliebt, und sich gern mit wenigen Figuren begnügt haben. Letzteres gewiss nicht blos aus dem Grunde, weil die Sorgfalt, die sie auf diesen Theil der Kunst verwandten, ihnen eine weitere Ausbreitung verbot; ersteres gewiss nicht nur, weil die feinen Licht- und Farbenstufen sich im Schatten halb entziehender Parthieen an sich so reizend und poetisch und in der Malerei so belohnend sind: sondern vornehmlich deshalb, weil es unter beiden Bedingungen erst glickt, in den Lichtern den Farbenreiz und Farbenschmelz der Wirklichkeit ohne Einbusse vorzuführen.

Sei es erlaubt, davon eine Anwendung auf die Gemälde der letzten Ausstellung zu machen. An den Bildern der Shadow'schen Schule und des Meisters selbst hat man, wie uns scheint, mit offenbarem Missverstand, nicht nur das Helldunkel getadelt, sondern auch das Beschränken auf wenige Figuren. Verf. glaubt dagegen, dass das Abgehandelte vielleicht die wesentliche Bedeutung beider Umstände für das Colorit, auf welches sich jene Schule doch so augenscheinlich richtet, dargethan hat; ja er bekennt, dass eben diese Richtung ihn auf alle seine Betrachtungen geführt, von denen er meint, dass sie jetzt gerade mehr als jemals an der Zeit seien. Er glaubt aber auch, es sei an der Zeit, jene Schule, welche er gegen Tadel von dieser Seite in Schutz nehmen musste, sehr ernstlich darauf zu verweisen, dass beide Punkte, Helldunkel und Beschränken auf wenige Figuren, weder das einzige Mittel sind, mit der Natur in diesem Kampf den Wettstreit zu beginnen, noch auch ein ganz unverfängliches. Vielmehr, da es so zugänglich und leicht bei der Hand ist, und sich auch durch einen poetischen Eindruck vergilt, wendet man es oft an, wo es weder durch den Gegenstand gerechtfertigt, noch auch von einer technischen Nothwendigkeit näher bedingt wird. Darum bleibt es ein Verdienst, die äusserste Helligkeit zu erstreben, bis zu welcher die Malerei ohne Aufopferung der Wärme, wovon sogleich mehr, und der plastischen Rundung sich wagen darf; denn es ist gewiss, dass oft nur aus Ungeschick die Schatten viel zu dunkel gehalten werden. In Portraits kann man sehr weit in der gleichmässigen Helligkeit gehn, um so weiter, je ruhiger und abgetrennter der Hintergrund ist. Dies hat Hr. Prof. Begas schon früher, vornehmlich aber in einem weiblichen Portrait auf der letzten Ausstellung, gezeigt. Aber so sehr wir dieses Verdienst hier anerkennen müssen, so hat derselbe Künstler auch den Beweis gegeben, dass bei mehr hervortretendem landschaftlichen Hintergrunde und bei mehreren Figuren ganz andre Bedingungen für die Farbe und auch für die Form des Einzelnen eintreten. Wir zweifeln gar nicht, dass in der Carnation seines Engels, der jetzt dem Tadel der Kälte unterlag, sehr zarte Töne gewesen sind, wovon man sich auch überzeugen konnte, wenn man die einzelnen Theile besonders betrachtete. Allein in der Verbindung mit einem Hintergrunde, der sich in Helligkeit wenig von der Hauptgruppe unterschied, ferner dadurch, dass das Licht so wenig gesammelt war, dass der Hintergrund so heterogene und so hervortretende Formen enthielt, entstand, bei der Naturtreue des Fleischtons im Einzelnen, doch im Ganzen die grosse Unwahrheit. Und wenn dieser Meister, worauf besonders auch seine Zeichnung führt, den graden und einfachen Weg der Natur scheint gehen zu wollen, so dürfte man ihn wenigstens hinsichtlich des Colorits auf die Schranken der Kunst verweisen, welche der Gegenstand unserer Betrachtung waren. Er vernachlässigte, und wir können glauben, nicht ohne Ueberlegung, jene berechnete Wahl des Hintergrundes; vielleicht weil ihm das hierin schon Herkömmliche eine

Beschränktheit schien; er wollte unbefangener und treuer der Natur folgen, aber es zeigte sich, dass er von ihr nur noch mehr abwich: sein Bild hatte nicht Licht, sondern nur Farbe. Jene Schranke, die er fühlte, war keine eigensinnige oder zufällige; sie lag, wie sich auswies, in dem Wesen seiner Kunst, und sie abwerfen zu wollen, musste sich so strafen. Auch hatte Hr. Prof. Begas seine Gewänder so unvortheilhaft als möglich gewählt, und wir stehen keinen Augenblick an zu glauben, dass bei dem ohnehin röthlichen Colorit seines Tobias die gelbe Bekleidung nur noch das Roth verstärkte, so wie andererseits das rothe Gewand dazu beitrug, sein an sich schon weiss gehaltenes Incarnat vollends ins Graue zu bringen. Immer haben die guten und ausgezeichneten Coloristen ganz besondere Aufmerksamkeit auf die Farbenwahl für ihre Gewänder verwandt: denn ohne dies hätten sie gar nicht die Wahrheit der Natur in den Fleischtinten erreichen können. Am schönsten nimmt sich die Hautfarbe gegen Weiss aus, weil dies dem Auge Ruhe giebt, vornehmlich aber, weil die hellen Lichter des Fleisches dagegen noch immer farbig scheinen. Titian unterlässt auch selten, bei bekleideten Figuren weisse Wäsche dem Fleische zunächst anzubringen, und bei unbekleideten liebt er weisse Schleier und Gewänder. Sonst ist blau am vortheilhaftesten und grün, was man auch bei Malern, die sich nach dieser Seite hervorgethan haben, finden wird. Die andern Farben brechen sie gern und dämpfen sie ab, weil ihnen immer das Fleisch in allen seinen feinen Nuancen die Hauptsache ist, dieselben aber durch helle und vollfarbige Gewänder müssten überstrahlt werden. Wenn Hrn. Professor Schadow im Morgenblatt in dieser Rücksicht ein Tadel gemacht wurde, dem man noch gar die besondere Bedeutung der Schwächlichkeit unterlegte, so ist das wiederum nur aus Mangel an Einsicht in die wesentlichen Bedingungen der Kunst hergefloßen; wiewohl wir auch andererseits zugeben, dass in der Vorsicht, volle Farbe zu vermeiden, leicht zu weit gegangen wird.

Wir wollen nur noch ein Beispiel behandeln, das Bild von Klöber, Venus von Jungfrauen und Amoretten geschmückt. Ausser der zarten Zeichnung hat das Bild, wie es da war, nicht gerade das Lob eines vorzüglichen Colorits erhalten, auch schien es sogar etwas flach. Trat man aber zurück und betrachtete, die andern verdeckend, eine einzelne Figur, gleichviel welche, so gewahrte man nicht nur die genügende Rundung, sondern auch das schönste Incarnat: zum Beweise, dass beides, Rundung und Wahrheit der Farbe, nur verhältnissmässig gilt, und dass dieses Verhältniss ein ganz anderes sein muss, je nachdem mehr oder weniger Einzelheit und Unterschiedenheit auf einem Bilde vorhanden ist, oder besonders, je nachdem sich dieselbe Farbe des Colorits mehr oder weniger wiederholt. Hier, wo so viel Nacktes, so gedrängt bei einander, und ziemlich in gleichem Lichte zu sehen war, hätte entweder vieles ganz in den Schatten gebracht werden, oder auch im Ganzen ein andrer Maassstab angelegt werden müssen. Je mehr nämlich der Figuren sind, welche die Aufmerksamkeit auf gleiche Weise theilen sollen, um so dunkler und der Farbe nach intensiver muss die Carnation genommen sein. Bei guten Malern wird man das auch immer finden; und wo man es nicht findet, wird man auch über Kälte zu klagen haben. Eine einzelne Figur, deren Fleischtöne wahr, und, was man so nennt, warm erscheinen, würde es nicht mehr sein, wenn man sie etwa ausschnitte und in ein grösseres Bild von mehreren nackten Figuren einsetzte. Dasselbe ist, ob eine Figur ganz oder nur theilweise

unbekleidet gemalt wird. Etwas ganz Aehnliches giebt es auch bei der Landschaft- und Architekturmalerei, was sich jeder selbst ausführen möge.

Und hier ist nun der Ort, zwei Begriffe, deren sich die Maler bedienen, die ihnen aber selbst dunkel sind, in ihr Licht zu setzen: was warm und was kalt in der Farbengebung heisst. Dem Verf. ist darüber nur Eine Meinung der Theoretiker bekannt; nämlich die rothen und gelben Farben, als Farben des Sonnenscheines und des Blutes unter der menschlichen Haut, sind warm; hingegen die blauen und dem Blau verwandten kalt. Wenn wir diese Meinung nun auch gar nicht theilen, so liegt ihr doch etwas Richtiges zum Grunde, denn besonders bei Sonnenbeleuchtung und bei den Tinten der menschlichen Haut ist davon die Rede. Wie sich beide in ihren Lichtern im Allgemeinen zum Roth und Gelb neigen, so gehen ihre Schatten auch in's Blaue, nicht nur durch die Reaktion jener Farben, sondern bei der Landschaft vornehmlich durch den Reflex des blauen Himmels und durch die vorliegende Luft, zumal wenn dieselbe von der Sonne getroffen und gegen dunkeln Hintergrund gesehen wird. Allein jene Definition von warm und kalt ist ohne Frage viel zu eng, und man wird sich leicht überzeugen, dass man nicht nur auch mit andern Farben, als Roth und Gelb, warm, sondern auch mit Roth und Gelb, selbst wenn man ihnen Blau in den Schatten entgegensetzt, völlig kalt malen könne, sobald man nämlich jenes bezeichnete Verhältniss verfehlt, in dem man allein den Schein der Natur trifft, wo der Farbstoff aufhört solcher zu sein, und vielmehr als Licht und als die Natur selbst erscheint. Findet dies nicht Statt, und erkennt man noch den Stoff, dessen sich der Maler bediente, der in dem Ganzen nicht aufgeht: da wird man immer kalt gemalt haben, und oft nur um so mehr, als man gelbe und rothe Farben anwendete. Denn bei einem Bilde, welches, selbst in grösserer Nähe betrachtet, nur sehr schwer erkennen lässt, welche Farbe der Maler im Pinsel gehabt, bei diesem, wie es denn überhaupt dadurch die Probe der Illusion am besten bestanden hat, werden die Ausdrücke warm und kalt ihre Anwendung ganz verlieren. Kalt ist ein Tadel, aber warm ist hier kein besonderes Lob. Es geht auf in die Forderung und Leistung der Illusion; es folgt, dass sich diese Begriffe nur beziehen auf Erreichung der Naturwahrheit. Meine Meinung ist nun, dass die Begriffe Wärme und Kälte des Kolorits in unmittelbarem Verhältniss stehn mit dem vollkommenen Ausdruck der Rundung, und dann mit der Schwierigkeit, dass trotz der Rundung, welche zumeist durch Schatten und Licht hervorgebracht wird, doch Schatten und Licht noch dieselbe Lokalfarbe zu haben scheinen, dass sie also, wo möglich, wie in der Natur, als Dunkel und Hell ganz verschwinden, und nur plastische Form und Lokalfarbe sehen lassen, dass der Schatten nicht zu sehr in's Schwarze, das Licht nicht zu sehr in's Weisse gehe. Im letztern Fall tritt noch der sehr üble Umstand ein, dass das Weiss bläulich reagirt gegen die röthern und gelbern Mittel-tinten, und also die Lokalfarbe ganz unterbricht und verlässt. Weil nun dieser Uebelstand besonders im Licht Statt hat, so kommt der in Rede stehende Begriff auch hier besonders zur Sprache. In gleichmässigen Schatten, wo der Unterschied des Hellen und Dunkeln auf der körperlichen Form weit geringer ist, ist darum auch der Vorwurf, man male kalt, sehr viel leichter zu vermeiden, und kommt in solchen Theilen grösserer Bilder, die ihm sonst unterliegen, fast gar nicht vor: hier ist es weit leichter, dieselbe Lokalfarbe zu zeigen.

Dass wirklich die Ausdrücke warm und kalt keinen andern Sinn haben, als den bezeichneten, dass sie nichts anderes bedeuten, als die gelungene Ueberwindung aller der

Schwierigkeiten, welche der Malerei bei Nachahmung der Natur entgegen stehen, dass aber keinesweges nur das Gelbe und Rothe warm ist, wird dadurch bekräftigt, dass zugleich diejenigen Maler, denen man den Ruf des besten Colorits zugesteht, nicht allein hierin die grösste Wahrheit erreicht haben, sondern zugleich immer in der völligen körperlichen Formung: immer wird man sehen, dass diese Maler, welche nie in den Fehler fallen, kalt gemalt zu haben (denn warm ist kein positiver Vorzug), zugleich das Lob vollkommenster Rundung und Erhabenheit ihrer Darstellung davon tragen, dass man bei ihnen eben die Luftperspektive auch in geringer Entfernung bemerkt, und dass sie zugleich immer Meister im Helldunkel waren, wodurch denn die wesentliche Beziehung dieser Leistungen ausser Zweifel gesetzt wird. Aber so viel Verf. weiss, ist sie von allen Theoretikern ohne Ausnahme verkannt, sogar von Raphael Mengs, der doch selbst Maler war. Das Pedantische, Schulmeisterliche und Schiefe seiner Bemerkungen, so wie die Art, mit der alle Früheren diesen Punkt behandelt, scheint ganz besonders durch die leblose Abtrennung dieser Dinge von einander zu entstehen, welche doch ohne solche Beziehung gar keinen Sinn haben.

Ferner: dass es Dinge solcher Art seien, aber nicht Gelb und Roth, was die Maler meinen, wenn sie von Wärme und Kälte reden, wird man einsehen, wenn man das violette Colorit beachtet, welches Correggio, besonders in einzelnen Figuren, so sehr liebt. Er bleibt da fast ganz in violetten Tinten, und man wird zugleich die höchste Naturwahrheit bewundern und nicht von fern in Versuchung kommen, ihn kalt zu nennen. Bei einzelnen Figuren hat er es besonders, und nicht ohne guten Grund; denn bei mehreren ist es weit schwieriger in dieser Färbung, welche in der Natur nicht selten und zwar oft ausserordentlich schön ist, die Wärme zu behalten. Am vortheilhaftesten unter allen Umständen ist in dieser Rücksicht ein mehr gelbes Colorit. Der Grund ist, weil diese Farbe von allen des prismatischen Farbenbildes bei grösster Helligkeit noch die meiste Intensität hat. Darum hat sie besonderen Vortheil bei grossen Gemälden, wo man, da viele Gegenstände neben einander gelten und sich körperlich abschliessen sollen, einen grössern Umfang des Hellen und Dunkeln braucht; beim Gelb ist aber, jener Eigenschaft zufolge, die Gefahr geringer, dem Licht zu Liebe aus der Farbe zu weichen. Von der andern Seite kommt dazu, dass die Hauptfarbe der südlichen Völker eine allgemein gelbe oder gelbbraunliche Tinte hat, welche die übrigen Lokalfarben, als violett und roth, gleichsam vollkommener in sich auflöst, und insofern einen ähnlichen Eindruck macht, als der ununterbrochener fortlaufende Schwung der Zeichnung, besonders der Contoure des menschlichen Körpers. Ausser dieser Rücksicht aber hat, blos in Bezug auf Illusion der Naturnachahmung, das nordische Colorit des Fleisches erhebliche Misslichkeit: denn es hat mehr Weiss, und davon unterschieden mehr Roth, sogar ein ziemlich dunkles, oft auf den Wangen, und dann wieder mehr Blau in den durchscheinenden Adern: es ist hier grösserer und schrofferer Unterschied in den Lokalfarben, um so schlimmer je undurchsichtiger und weniger leuchtend sie sind. Leider ist dies oft der Fall mit dem Roth der Wangen, oder auch der Hände, der Füsse und Arme; aber die verblichene Farblosigkeit der höheren Stände in unserem Klima ist künstlerischer Nachahmung noch ungünstiger. Wie es nun schon im violetten Colorit um so viel schwerer ist, die Lichter noch farbig zu haben und die Lokalfarbe nicht zu verlieren, so ist es bei jener Art der nordischen Hautfärbung mit Roth und Weiss fast unmöglich, die Natur in ihrer völligen Wahrheit auszudrücken, zumal in grösseren Darstellungen. Wirklich haben

auch alle diejenigen Maler, welche sich nicht scheuten, eine solche Natur in historischen Darstellungen abzubilden, den Tadel der Kälte nicht vermieden: wir erinnern nur an Van-Dyck und Rubens. Nur durch den überwiegenden Contrast dunkler Schatten, der sich bei Bildern von vielen Figuren von selbst verbietet, wird es möglich sein, so unterschiedene Lokalfarben noch unter ein gemeinsames Licht zusammen zu fassen, von dem doch allein die plastische Form abhängig ist. Die Schwierigkeit dieser Naturbilder für die Darstellung steigt sogar weit höher, als eine andere ähnliche, welche Hr. v. Rumohr anführt. Er bemerkt nämlich, die Maler hätten schwarzes Haar vermieden, weil es sich schlimm weder unter Einem Licht der Hautfarbe anschliesst, noch sich gleichmässig mit den hellern Theilen der Kopfform vom Hintergrunde abtrennt. Abhängig von der besagten Eigenthümlichkeit der gelben Farbe ist auch, dass man, um Sonnenschein auf dem Laube auszudrücken, nur zu sehr versucht ist, aus dem Grünen völlig in's Gelbe überzugehn. Dass dies der Illusion und der eigentlichen Wärme, d. h. Wahrheit, entgegen sei, versteht sich.

Es liegt zu nahe und hängt mit dem Gesagten zu wesentlich zusammen, als dass wir hier nicht eine Betrachtung über die Harmonie der Farbe anschliessen sollten. Ob man von Harmonie der Farbe auch in der Natur selbst redet, so weit in ihr nicht menschlicher Kunstsinn gewirkt hat, weiss ich nicht. Wenn man aber etwa bei Dekorationen architektonischer Räume, besonders in der herkulanischen Art, oder gar bei dem Farbenklavier diesen Ausdruck gebraucht, so muss erinnert werden, dass er in der Malerei schlechterdings nicht denselben Sinn und dieselbe Bedeutung haben kann. Denn auf der dekorirten Wand und bei jeder Sache, zu deren Schmuck man schöne Farbenverhältnisse aufgeboten hat, wirkt die Farbe als solche: bei der Malerei aber macht sich ein bedeutender Unterschied geltend, indem hier noch zugleich die plastische Rundung auf der Fläche ausgedrückt werden soll. Darum können solche Dinge, wie sie Göthe in der Farbenlehre abhandelt, nicht unmittelbar auf die Malerei übertragen werden.

Weil die malende Kunst, die in ihren Mitteln so weit hinter der Natur zurücksteht, gleichwohl dieselbe völlig wiedergeben will, so kann sie es nur durch die weiseste Oekonomie thun, welche sie auf alle Theile erstrecken muss, nach Umständen mehr auf den einen als auf den andern. Wir sind nun der Meinung, dass die Forderung der Farbenharmonie in der Malerei eben nur aus solchen Bedingungen entspringt, aus welchen wir schon manches Andere ableiten konnten. Man betrachte nur einmal und vergleiche, wie andere Dinge zur Sprache kommen, wenn sich eine wirkliche Person so kleidete, als eine Figur auf der Tafel des Malers vorgestellt ist. Da gälte nur die obige Farbenharmonie, welche wir die unmittelbare nennen wollen. Aber nicht allein, dass sich die Sache schon ändert, weil hier eine Figur mit den übrigen eines Bildes in genaueres Verhältniss tritt, als es Statt finden kann, wenn wir eben so viele Personen ebenso kostumirten, denn die Augenparallaxe und die besondere Aufmerksamkeit wird uns doch immer mehr nur das Einzelne betrachten lassen: sondern ein Hauptunterschied macht sich auch dadurch, dass sich im Bilde die plastische Form nicht so abrundet und der Hintergrund sich nicht so zurückstellt, als es durch die Augenparallaxe u. s. w. geschehen kann; endlich dass hier die sorgfältigste Obacht genommen werden muss, dass nicht durch Reaktion der Farben die Lichter ihrer Farbigkeit beraubt werden.

Die Altdeutschen, welche von allen den Dingen, worauf die Illusion beruht, wenig Begriff hatten, trugen vielmehr, mit dem Wohlgefallen an reiner und heller Farbe in ihrer Gewandung, auch jene unmittelbare Farbenharmonie in ihre Bilder, bisweilen freilich auch nicht einmal diese. Unbekümmert um Reflexe und alles, was die Natur dem Auge ausser der Form bietet, suchten sie die Schatten leise und mit einer dunklern oder eigentlich nur mit einer noch satteren Farbe mehr anzudeuten als wiederzugeben. Dahingegen wird die ganze Sorge des guten Coloristen darauf gehen, dass Licht und Schatten nicht den Lokaltönen verleugne. Nimmt man nun nicht schon bei Wahl der Farbe diese Rücksicht, schliesst man die Wahl der Lokalfarben nicht gleich mit in die allgemeine Oekonomie des Bildes ein, so wird man den andern Hülfsmitteln der Illusion zu viel zumuthen, und sich letztere jedenfalls mindestens erschweren.

Die Schriftsteller über Malerei haben nun auch das Kapitel der Farbenharmonie ohne Rücksicht auf alles Obige abgehandelt, so wie ohne Unterscheidung jener beiden Arten derselben, die wenig mit einander zu schaffen haben; natürlich ist da die Theorie weit hinter dem zurückgeblieben, was sie hätte geben können, und viele einzelne Irrthümer sind daraus entstanden. Weder Sulzer, noch Mengs, noch Diderot und Göthe sind darauf aufmerksam gewesen, noch auch A. W. v. Schlegel in seinen zu Berlin 1827 gehaltenen Vorlesungen über bildende Künste, wo er doch auf alle diese Dinge, wiewohl sehr unbefriedigend, zu sprechen kam. Und hätten die Theoretiker nur das, was sie bereits einzeln aufgefasst, um einen Schritt weiter verfolgt: unmöglich wäre ihnen die Sache entgangen. Bemerkt doch Mengs, dass Rembrandt durch sein Helldunkel die schönste Harmonie habe: lag es ihm nicht nahe, auf die Combination zu fallen, wie wesentlich alle diese Vorzüge zusammen gehören, wenn er bei verschiedenen Malern immer dieselben beisammen fand; denn er merkt die Fälle vereinzelt an. Er sowohl als Andere haben beobachtet, dass viele Maler sich durch Abschwächung aller Farben entweder nach dem Hellen oder in's Gebrochene und Graue zu helfen suchten; sie setzen die Nothwendigkeit und Zuträglichkeit dessen voraus, aber keinem fällt es ein zu fragen, wie denn das zusammenhängt, da in der Natur nichts dergleichen Statt findet und nöthig wird. Ja noch mehr: Mengs tadelt an Rafael als einen sehr fehlerhaften Grundsatz (das gewiss nicht!), die Lichter weiss und die Schatten schwarz zu machen *).

Dass nun jene Farbenharmonie, für welche wir den Namen der unmittelbaren einführen, auch in der Malerei eine gewisse, wiewohl sehr untergeordnete und mittelbare Rolle spielt, sind wir gar nicht in Abrede; aber eine so zarte und absichtliche Ausbildung der Farbenverhältnisse, als sie von denen, die über diesen Gegenstand geschrieben, namentlich

*) S. Rafael Mengs Werke, übers. v. Prange, II, S. 172: Ausserdem (er macht die Betrachtung ganz zusammenhangslos) hatte Rafael noch einen fehlerhaften Grundsatz an sich, dass er auf der Stelle, wo das Gewand seiner Natur nach von reiner Farbe sein sollte, ein gleiches helles Licht ausbreitete; besonders verfiel er in diesen Fehler, wenn er ein blaues Gewand machte, wie man an dem Apostel, welcher auf dem Vordergrund der Transfiguration sitzt, bemerkt, dessen Lichter ganz weiss sind, welches doch nach den starken Schatten und Mezzotinten, die er ihm gab, nicht sein konnte. Dieses heisst die Farbe in den lichten Stellen bis zum höchsten Weiss erhöhen, und in den schattigten bis zum tiefsten Schwarz versinken lassen u. s. w.

von Götthe, gegeben wird, hat auch nur Raum auf der Fläche, als Dekoration, so dass ungleich weniger auf Form verwandt ist, gar nichts auf Illusion irgend eines natürlichen Gegenstandes. Für die Malerei gilt besonders nur Folgendes: Kann die Wahl der Farbe etwas beitragen zum Ablösen von einem anders gefärbten Hintergrunde, auf dem sie sich eben deshalb auch besser ausnehmen, und in geringerer Intensität doch mehr bedeuten wird, so ist ein neuer Zuwachs der Mittel auch auf dieser Seite sehr willkommen. Dagegen erschweren vielmehr grosse Farbencontraste auf einem und demselben Gegenstande das Zusammenbringen seiner körperlichen Form, wie überhaupt der Unterschied aller Lokal-farben, und es muss, damit die Rundung doch vollkommen sei, die Stärke der Schatten grösser genommen, der Farben- und Schattenunterschied in allem Uebrigen näher zusammengerückt werden. Bei starkem Schatten und grosser Ruhe alles Uebrigen kann man darum sehr energische Farben neben einander wagen, und jener grössere Contrast zwischen Licht und Schatten wird sie doch ausgleichen und zusammenzwingen; im Helldunkel kann man in der reinsten Farbe so weit gehn als man will, da ist von dieser Seite keine Vorsicht nöthig. Verschmäh't man aber dasselbe, oder verbietet es sich durch den Gegenstand, der vielmehr gleichmässige Helligkeit erfordert, so wird man die Farbe stumpfen und abdämpfen müssen. Nicht als ob man dabei etwas verlöre; denn überachtete man es, so würde die Farbe zugleich unharmonisch und bunt, und doch weit weniger kräftig scheinen, man würde die Illusion völlig verscherzt haben. Auf der einen Seite sind bunt, kalt, unharmonisch, unwahr sehr nahe stehende Begriffe, auf der andern brillant, warm, harmonisch, wahr.

Aber bei umfassenderen Darstellungen wird man sich nicht auf ein einziges der angegebenen Mittel verlassen dürfen; hier tritt die ganze Reihe der Dinge ein, die in einer gewissen Wechselbeziehung stehen: je mehr man sich nach der einen Seite erlaubt, desto mehr muss man sich auf der andern beschränken, sei es in Farbe, in Lichtvertheilung, in den Einzelheiten, die man sehen lässt, sei es selbst in der Anlage der Composition. Hier hauptsächlich werden alle die feineren Mittel in's Spiel treten, welche wir als die Augenparallaxe einigermaassen ersetzend angaben. Diese besonders auszubilden würde nicht die undankbarste Kunst des Malers sein, weil ja vornehmlich der Umstand, dass die Augenparallaxe im Bilde wegfällt, zu so beengenden Maassregeln hinsichtlich des Colorits und der Lichtvertheilung bestimmt. Selbst die Hauptformen der Composition kommen in jener Wechselbeziehung sehr in Betracht, die grössere oder geringere Ruhe der Linien und Formen der Composition, von der grössten Zerstreuung bis zum Symmetrischen. Je mehr Einzelheit und kühne Extravaganz in der Anordnung, desto berechneter und gesammelter muss Schatten und Farbe sein.

Nur wenn ein Maler alle diese zur Illusion führenden Kunstgriffe inne hat, mit welchen seine Erfindung und Poesie walten, welche sie beseelen und sinnreich nach dem jedesmaligen Bedürfniss handhaben möge, kann er an das gehen, was man sehr mit Unrecht bisher ausschliesslich Composition und Erfindung genannt hat: denn was muss tiefer und wesentlicher in dieselbe eingreifen, als diese Dinge? Also nicht nur, dass der Künstler, der in ihrem Besitz ist, sich darum auch freier in poetischen Phantasieen bewegen kann, nicht allein, dass ihm dann erst der ganze Reichthum der Natur aufgeschlossen ist und zugänglich wird, dahingegen er immer einseitig erscheinen muss, wenn er nur ein einziges Mittel in

der Gewalt hat, die bezeichnete Schranke zu überwinden; nicht nur, dass diese Schranke der Naturnachahmung erst dann fällt, wenn er sie auf immer andere Weise, immer neu und mit Leichtigkeit zu besiegen weiss: sondern ihm ist hier auch ein eigenes fruchtbares Feld künstlerischer Produktion und Poesie eröffnet, das leider — oder soll man mit Zutrauen zu eigener Kraft sagen: zum guten Glück! erst wenig betreten ist. Alles dies auszuführen, gehört einem andern Ort: nur verweisen wir hier auf Correggio's, Rembrandt's und anderer Meister poetisches Helldunkel, welches Raphael Mengs, im Gefühl dessen, was wir meinen, nach seiner Art das Ideale des Helldunkels und des Colorits nannte: ein Ausdruck, der sonst gar nicht verständlich, ja widersinnig wäre.

Es mögen noch einige andere Punkte sein, welche in die Betrachtung der pittoresken Illusion gehört hätten, z. B. dass man, wie Reflexe in der Natur oft das Erkennen der Rundung erleichtern, nun auch durch Composition, wo man einer Nachhilfe bedarf, sie zu ordnen verstehe: aber Verf. hat noch mehr als das Unwesentlichere, das vorzubringen gescheut, was schon oft gesagt ist und worüber kein Zweifel sein kann. Er bemerkt, dass, wenn es hier schlechterdings nur auf dasjenige ankam, wodurch man die völlige Illusion eringt, sich nun freilich nur wenige Maler finden, die es in ganzem Umfange besitzen; und öfters sind dies solche, die an poetischer Kraft, reicher Erfindung und tiefem und innigem Gefühl denen unendlich nachstehen, welche die besagten Punkte ziemlich vernachlässigt haben. Der Werth derselben, so wie auch jener Maler bleibt dadurch unangefochten: möge uns aber dies überzeugen, mit wie geringer Illusion oft der Schauer fürlieb nimmt, besonders, wo sich in einzelnen Theilen Ueberfluss von Leben und Seele findet, welches gemeinhin durch die blosse Zeichnung schon erlangt werden kann. Indessen, wie in Darstellungen, wo der Geist so unmittelbar nicht durchgebrochen, unsere Förderungen sich näher aufdrängen, so ist keine Frage, dass sie auch jenes steigern, und dass Rafael, der doch meistens nur einen wahren allgemeinen Mittelton des Fleisches hat, und sich nicht versagt, um das Plastische zu erreichen, im Licht bis in's Weisse, und im Schatten, für den er sich wieder mehr einer allgemeinen dunkeln Farbe bedient, bis in's Schwarze zu gehn; ich meine, es sei keine Frage, dass Rafael noch höher stehn würde, wenn er auch nach der Seite des Colorits den Reichthum, die Wahrheit, ja die Poesie gezeigt hätte, mit welcher Correggio und Titian die Natur auffassten; wenn er sich auch auf diesem Felde mit seiner poetischen Composition bewegt hätte. Bisweilen hat er es allerdings gethan; aber seine grösseren Bilder, z. B. die Constantinschlacht, scheinen an nicht genug berechneter Lichtvertheilung zu leiden, wodurch sie verwirrt und vereinzelt werden, und das Höchste aufgeben, worauf die Malerei ganz besonders angewiesen ist, so wie sie es vor allen andern Künsten voraus hat — die mächtige unmittelbare Gesamtwirkung. Und wenn diese so das Höchste und Mächtigste wäre, so dürfen wir vielleicht erinnern, dass die Resultate der zurückgelegten Betrachtung gerade dahin zielen, sie zu erreichen, und dass sie die Mittel dazu an die Hand geben.

Noch weniger Ahnung von allem dem haben, wie es sich von den Anfängen der Kunst nicht anders erwarten lässt, die Altdeutschen und Altitaliener gehabt, deren Bilder und Schriften uns belehren, wie grossen Fleiss und wie ängstliche Sorgfalt sie auf die Reinheit der Farbstoffe verwandten, im umgekehrten Verhältniss mit der Vernachlässigung wesentlicherer Dinge, die zugleich auch, und weit sicherer, zu brillanter Farbe geführt hätten.

Ihr Werth, der in ganz andern Dingen besteht, kann durch diese Bemerkung nicht leiden; wiewohl es nicht dahingestellt bleiben darf, dass dieselbe Tiefe der Auffassung sich auch mit höherer Illusion vereinigen liesse, ja dass sie dadurch hätte bedeutend gewinnen können. Denn dass in manchen Theilen eine gewisse Ungeschicktheit, welche ihre kindliche Unbefangenheit und das Jugendalter der Kunst bezeugt, sich wunderbarer Weise mit der Wahl und dem Geist ihrer Darstellungen im Gemüth des Betrachtenden verbindet und den Eindruck erhöht, liegt eigentlich ganz ausserhalb der Kunst und muss von ihrem nächsten Kunstwerth ganz unterschieden werden. Darum ist es höchst ungereimt, wenn ihnen neuere Maler in diesem Punkt nachkommen wollen. Ein Streben nach Dingen, die eben so unerreichbar sind, als jene Zeiten unwiederbringlich, muss ausserdem noch verkehrt und wunderlich erscheinen. Auch dieser Art bot die letzte Ausstellung manch warnendes Beispiel.

Aber nun giebt es andererseits wirklich Gründe, welche, unwillkürlich oder bewusst, den Künstler bestimmen, aus künstlerischer Absicht die Illusion der Natur zu verlassen. Diese Punkte, welche der gegenwärtigen Betrachtung gerade gegenüber stehen, scheinen, mit ihr vereint, das Wesentliche der Kunsttheorie umfassen zu können. Unter einem solchen Gesichtspunkt denkt nun der Verfasser seine Beobachtungen und Gedanken in einer Abhandlung über den Styl in den Künsten zusammen zu stellen, der vielleicht dieses Blatt einen Raum gestattet.

O. F. Gr.

Nachschrift des Herausgebers.

In Erwartung der sehr nöthigen Modificationen, welche das in vorstehendem Aufsatz mit der ganzen Lebhaftigkeit neugefasster Ansichten Vergetragene durch die ergänzende Abhandlung über den Styl erhalten wird, können wir nicht umhin, den zu fürchtenden Missverständnissen durch die Bemerkung vorzubeugen, dass es ausser den hier zur Sprache gebrachten Schwierigkeiten noch andere giebt, welche es ganz unmöglich machen, die sinnliche Täuschung als Princip der Malerei zu betrachten, so anziehend übrigens die Erörterung der Mittel ist, welche ihr in dieser Beziehung zu Gebot stehen. Beim Sehen in der Natur belehrt uns jede Veränderung des Standpunktes über die Gestalt der Dinge und das Verhältniss ihrer Lage und Entfernung; selbst ein leises Bewegen des Blickes hat ein immer wechselndes Verdecken der Gegenstände zur Folge. Ausserdem ist in der Wirklichkeit niemals völlige Ruhe, alles regt und bewegt sich; die Pulse des Lebens stehen nirgend still. Wo bliebe hier die Kunst mit kümmerlichen Versuchen der Täuschung? — Ein Pferd des Apelles soll von Rossen angewiehert, die Erdbeeren eines Florentinischen Malers von Hühnern weggepickt worden seyn, das gemalte Treppengeländer, worauf Tizian die Hand lehnen wollte, habe ich selbst gesehen, und bekannt ist es, dass Zeuxis sich durch einen gemalten Vorhang verblenden liess; allein vermögte die Malerei nichts Höheres zu leisten, so würde sie zwar optische Probleme und scherzhafte Berückungen, aber nichts das tiefere Gemüth Befriedigendes dar-

bieten. — Das in vorstehendem Aufsatz wiederholt berührte Schimmern und Verschwimmen der Umrisse rührt übrigens weit weniger von der Parallaxe der Augen (denn es findet auch am obern und untern Rande der Dinge und beim Sehen mit nur Einem Auge statt), als von der Natur des Lichtes und der Empfänglichkeit des Auges her, weshalb es für jeden Einzelnen immer anders erscheint, was sich jedoch hier nicht entwickeln lässt.

E. H. T.

Ueber das Schloss, die Domkirche
und
den räthselhaften Danziger
in Marienwerder;

von Herrn Justizrath Kretzschmer daselbst.

Nachdem die Deutschen Ritter unter dem Landmeister Herrmann Balke im Jahr 1228 oder 1230 die Weichsel bei Thorn überschritten, das Culmer-Land unterjocht hatten und in Pomesanien vordrangen, schickte der Landmeister mehrere Schiffe, beladen mit den zur Errichtung eines Schlosses nöthigen Geräthschaften und Materialien, die Weichsel hinab und erbaute auf einer im Bette der Weichsel liegenden Insel, Quidzin genannt, ein Schloss, welches die Ritter Insula Mariae oder Marienwerder nannten und wovon sich noch Spuren in der Niederung vorfinden. Doch muss ihnen dasselbe entweder der Ueberschwemmung zu sehr ausgesetzt gewesen sein, oder es hat seinen Zweck, aus demselben das Land gegen die Preussen zu schützen, nicht erfüllt, denn schon im Jahr 1233 oder 1234 verlegte es Borchard, Burggraf von Magdeburg, der dem Deutschen Orden zu Hülfe eilte, aus der Niederung auf das hohe Ufer der Weichsel, da wo es jetzt steht und auf die in diesem Augenblick von den Fluthen der Weichsel zerstörten, sonst so blühenden Fluren der Niederung hinabschaut.

Ungeachtet es jetzt eine Stunde und mehr von dem Platze seiner ersten Erbauung entfernt liegt und keine Insel mehr beherrscht, so hat es doch seinen alten Namen behalten, denn die Polen nennen es noch Quidzin und der uneigentliche Name Marienwerder, lateinisch Insula Mariae, ist geblieben. Es muss übrigens schon im Jahr 1233 errichtet sein, weil sich in der Culmischen Handfeste vom 5ten Januar 1233, ein Bruder Ludovicus, in Quidzin Provisor, unterzeichnet hat, und es muss 1233 oder 34 auch schon nach seiner jetzigen Stelle versetzt sein, weil Borchard, Burggraf von Magdeburg, nur ein Jahr in Preussen blieb und eben die Culmische Handfeste unterschrieben hat. Das Schloss blieb aber nicht lange eine Feste der Deutschen Ritter, denn als im Jahr 1243 das unterjochte Preussen in vier Bisthümer eingetheilt wurde, fiel Marienwerder dem Bischof von Pomesanien zu, welcher daselbst die grosse Domkirche erbante. Man sollte aus der Bauart der Kirche vermuthen, dass dieselbe mit dem Schloss zugleich errichtet sei, denn beide stimmen sehr genau mit einander überein: so hat z. B. das Schloss sehr schmale Fenster-Blenden, welche von unten

nach dem Dach hinaufgehen, und in welchen, da wo es die innere Eintheilung der Gemächer erfordert, die Fenster-Oeffnungen ausgehauen sind: eben so ungewöhnlich schmal und von gleicher Proportion sind die Fenster der Kirche; die Form der Tragsteine, die der Verzierungen, alles gleicht der Bauart des Schlosses. Dieses bildete ein Viereck, dessen eine Seite der westliche Giebel der Kirche macht, welche mit dem Schloss zusammenhängt und sich von dort aus auf dem Rücken des Berges in einer sehr ansehnlichen Länge erstreckt. Man könnte ferner daraus vermuthen, dass schon vor der Errichtung des hiesigen Bisthums die Kirche erbaut war und dieses prächtige Gebäude den Bischof veranlasste, Marienwerder vom Orden zu seinem Sitz zu erbitten, wo er diese herrliche Cathedrale schon fand; aber von der andern Seite ist die Kirche als eine blossе Schlosskirche zu gross, denn sie ist 278 Fuss lang und 84 Fuss breit, und ihre Anlage, da sie sich von dem Schloss ab nach Osten erstrecken musste, erschwerte die Befestigung, und endlich zeigt ihre Verbindung mit den Schlosszimmern, aus welchen man in die Kirche gehen konnte, dass sie wohl eher als Cathedrale für den Bischof bestimmt, als wie zur Andachts-Uebung tapferer Ritter eingerichtet war; denn selbst die hochmeisterliche Kirche in Marienburg ist mit dieser nicht im geringsten zu vergleichen. Wenigstens hat sie der Bischof bedeutend erweitert, denn wirklich besteht sie aus drei Abtheilungen: der sogenannten Böhmischem Kirche, welche wohl die ehemalige Schloss-Kapelle war und ihren Namen davon erhalten hat, weil die Böhmischem Söldner, die der Orden in seine Dienste nahm, und deren Nachkömmlinge, durch welche die Lehren der Hussiten eine solche Ausbreitung in Preussen gewannen, dass sich der hohe Adel und selbst Geistliche dazu bekannt, und die Hochmeister Conrad von Wallenrod und Heinrich Reuss von Plauen ihnen nicht abgeneigt waren, darin Böhmischem Gottesdienst gehalten haben: dem mittlern und grössern Theil, der sogenannten Deutschen Kirche, und endlich: dem ehemaligen hohen Chor der Bischöfe und Domherrn hinter dem Hochaltar, oder der polnischen Kirche, worin zuletzt Gottesdienst in polnischer Sprache gehalten ist. Die Kirche muss aber schon im 13ten Jahrhundert vollendet worden sein, weil bereits 1311 der Hochmeister Siegfried von Feuchtwangen, der erste, welcher seinen Sitz aus Deutschland nach Marienburg verlegte, darin begraben sein soll, und 1330 der von einem Bruder des Ordens beim Herausgehen aus der Schloss-Kapelle in Marienburg ermordete Hochmeister Werner von Urselen ebenfalls darin beigesetzt worden ist. Ausserdem ruhen in derselben die Leichname des Hochmeisters Ludolph König Herrn von Waitzau und vieler Bischöfe von Pomesanien, deren Leichensteine den Fussboden bedecken, deren Gräber man aber bei der vor einigen Jahren vorgenommenen Reparatur der Kirche nicht aufgefunden hat.

Die Kirche ist ein herrliches im byzantinischen Geschmack errichtetes Gebäude, und ausser der Pfarrkirche in Danzig die grösste in Preussen, und übertrifft diese noch an Länge. Merkwürdig ist ein ausserhalb der Mauer über dem Haupteingang angebrachtes Mosaik-Gemälde auf Goldgrund, welches den heiligen Johannes den Evangelisten vorstellt, wie er in Rom vor dem Lateinischen Thore in einem Kessel mit Oel gesotten wird, aus welchem er verjüngt und gestärkt hervorging. Neben dem Kessel kniet ein betender Bischof mit Inful und Stab. Durch einen unbegreiflichen Vandalismus hat man dies herrliche Werk des Alterthums zur Hälfte mit dem Dach der Vorhalle der Kirche verdeckt, so dass nur der halbe Kessel und von dem knienden Bischof nur der Obertheil zu sehen ist. Vielleicht befindet sich unter dem verdeckten Theil eine Inschrift. — Höchst wahrscheinlich war die

Vorhalle, welche von Granitsteinen erbaut ist und herrliche Granitsäulen hat, ursprünglich mit einem platten Dach versehen. Vielleicht ertheilte von hier aus der Bischof, wie von einem Balkon, den bischöflichen Segen, und dann war die Hinterwand von Goldgrund eine der Würde der Handlung angemessene Verzierung. Das Gemälde ist eben so wie dasjenige der Mutter Gottes an der Annen-Kapelle in Marienburg aus gefärbten, glasirten und vergoldeten gebrannten Thonstücken zusammengesetzt und wahrscheinlich zu gleicher Zeit und von demselben Meister gemacht.

Die berühmte Mutter Gottes in Marienburg erscheint zu gross und kolossal und die Farben zu hart und grell, wahrscheinlich weil man sich für den Zuschauer einen entfernteren Augenpunkt dachte, als jetzt zu wählen möglich ist, da Gebäude den Raum bedecken. Auch ist ein Missverhältniss in der Zeichnung zwischen dem Kopf und dem übrigen Theil des Körpers. Hier erscheinen die Farben milder, die Zeichnung ist richtiger und das Ganze macht einen gefälligeren Eindruck. Es sind ferner merkwürdig die Verzierungen in den Spitzbogen der Fenster. Jedes derselben ist einmal getheilt und die das Fensterkreuz bildende Steinsäule endet oben in eine Verzierung, die bei keinem Fenster der andern gleich ist. Sie waren mit gemaltem Glase ausgefüllt, wovon noch einzelne Spuren vorhanden sind, und wer Gothische Verzierungen studiren will, findet hier ein reiches Feld, da jedes Fenster seine eigene Form hat.

Die Klausur der heiligen Dorothea, welche in einer Nische der Mauern gewohnt und dort ihr Leben mit Beten zugebracht hat, ist nicht mehr zu finden; doch giebt man eine Seiten-Kapelle nahe am Thurm als die Wohnung der frommen Heiligen aus. In dem ehemaligen hohen Chor der sogenannten Polnischen Kirche sind sämmtliche Pomesanische Bischöfe, so wie die drei Hochmeister, welche hier begraben liegen, auf der Wand in Fresco abgemalt. Die Bilder haben keinen Werth als nur den historischen, den ihnen die freilich bereits sehr verlöschten Inschriften geben. Einer derselben ist mit unbedecktem Haupt, während die Bischofsmütze und der Krummstab zu seinen Füßen liegen, abgebildet, und man hat hieraus die Fabel in Bezug auf die Erbauung des Danzigers, welche weiter unten angeführt werden soll, geschmiedet, dass ihm um seines lasterhaften Lebens willen diese Schmach angethan sei. Es ist dieses aber der Bischof Nicolaus, ein Domherr aus Königsberg, welcher sein Bisthum nicht angetreten hat und, ehe er die Investitur erhalten, am 29sten April 1471 schon wieder verstorben ist, woraus sich die Unrichtigkeit jener Legende ergibt. Jetzt stehen die Gemälde hoch an der Wand, man sieht aber deutlich, dass die Kirche noch ein Gewölbe hatte und das eigentliche hohe Chor sich in dem ersten Stockwerk und so hoch befand, dass die Bilder mit den Zuschauern auf gleicher Höhe standen. Vielleicht war zu ebener Erde das grosse Grabgewölbe der Bischöfe und Ritter oder die grosse Kirchen-Sacristey. — Diese Gemälde sind sichtbar aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, und es ist auffallend, wie man damals schon solche anachronistischen Fehler machen konnte, denn es ist geschichtlich zweifelhaft, ob in Marienwerder Siegfried von Feuchtwangen begraben sei, wenn es gleich mehrere Geschichtsschreiber erzählen (sein Grabstein liegt in Culmsee); eben so wenig ist es Heinrich Reuss von Plauen: dennoch finden sich deren Gemälde hier und dasjenige des Hochmeisters Ludolph König Herrn von Waitzau, der wirklich hier begraben liegt, ist vergessen. —

Aus neuerer Zeit befindet sich neben der Kirche die Grab-Kapelle des Schlosshauptmanns von der Groeben, eines Mannes, der in Europa, Asien und Afrika im Dienst der Brandenburger und Venetianer stritt und im Anfange des vorigen Jahrhunderts starb. Er war Preussischer Gouverneur der unter Kurfürst Friedrich Wilhelm dem Grossen angelegten Colonie in Afrika und von ihm lasen wir kürzlich in dem Militair-Wochenblatt die Berichte über seinen Kriegszug in Morea; er liegt auf einem Sarcophage in Ritterrüstung und Mantel, neben ihm knien zwei seiner Gemahlinnen und die dritte liegt vor ihm auf einem etwas niedrigeren Sarcophage, in Basrelief ausgehauen, ein Obelisk an der Hinterwand enthält als Inschrift die Aufzählung seiner Thaten, die Bilder der Ahnen hängen umher und zwei Basreliefs, einen Mohren und eine Mohrin in Lebensgrösse vorstellend und mit natürlicher Farbe angestrichen, deuten auf sein in Africa verwaltetes Amt.

Die Anordnung des Ganzen ist nicht im besten, sondern in dem überladenen Geschmacke seiner Zeit, und die Statuen von Sandstein sind schlecht ausgeführt, nur seine Figur und der Mantelwurf sind etwas besser gehalten, die Gestalten der betenden Frauen aber sind steif und ohne Leben. In der Kirche, und zwar in der ehemaligen Böhmisches Kirche, ist dem Andenken der aus diesem Kirchspiel im Befreiungskriege Gefallenen ein Denkmal von Gusseisen errichtet, einfach und schön erhebt sich ein von Lanzen umgebener Obelisk, an dessen vier Seiten die Namen der gebliebenen Krieger der Nachwelt aufbehalten sind. Das Altar und die Orgel sind reich mit Schnitzwerk und Vergoldung überladen, aber ohne besondere Merkwürdigkeiten. Hinter denselben steht vergessen ein hölzerner thronartiger Sitz mit gothischen Verzierungen und einem ausgeschnitzten, die Bischofsmütze und den Stab enthaltenden Wappen; ich würde ihn ohne dieses für einen Beichtstuhl halten, glaube aber auf den Grund jener Zeichen, dass es der Thron der Bischöfe von Pomesanien war, welcher sich in jeder Cathedrale vorfindet; wenigstens rührt er bestimmt aus den Zeiten her, wo die Kirche noch eine bischöfliche war.

Der weite Umfang unterscheidet die Schlösser der Deutschen Ritter von alten Ritterburgen Deutschlands; es lebte aber auch in denselben stets ein ganzer Convent von Ritttern, befehligt von dem Komthur, dem das Statut des Ordens 100, so wie jedem Rittter 10 Pferde zu halten erlaubte, die also einen grossen Anhang von Knechten hatten, und Raum zum Tummeln der Pferde auf dem grossen Schlosshofe und Gelass für Wohnungen, Stallungen und Wirthschaftsbedürfnisse haben mussten. Das Marienwerder Schloss war nur klein, es umschloss einen engen Hof und zeigt hierdurch, dass es nur der Wohnsitz eines hohen Geistlichen und nicht einer Gesellschaft von Ritttern war, doch sind das Hauptgebäude und ein Flügel sehr hoch und nicht ohne Schmuck, und dauerhaft gebaut. Der zweite Flügel ist abgebrochen, und die vierte Seite bildet, wie schon bemerkt, der Giebel der Kirche. — Es wird jetzt von dem Inquisitoriat und dem Königl. Landgericht benutzt, und die hierdurch nothwendig gewordenen baulichen Einrichtungen sind mit sorgsamer Beachtung, und dem alterthümlichen Geschmacke, welcher in dem gothischen Gebäude vorherrscht, sich anschmiegend, ausgeführt. Den innern Raum umgab eine steinerne Gallerie, welche die Verbindung der einzelnen Gemächer erleichterte, und eine hohe Freitreppe führte zu dem Hauptgebäude, dem Wohnsitz des Bischofs. Schloss und Kirche waren stark befestigt, letztere ward im Jahr 1384 bei den Einfällen der Litthauer unter dem Dach mit Umgängen versehen, damit man sich auch noch von dort wehren könnte. Die Schiessscharten sind deutlich zu sehen

und ihre Form zeigt, dass sie für Bogenschützen eingerichtet waren. Einen zweiten Hof umschlossen die Wirthschaftsgebäude, da wo jetzt das Regierungsgebäude und das Landgestüt sich befinden, und welche gleichfalls befestigt gewesen sind; vielleicht, dass hier auch die Kurien der Domherren standen. Von der innern Einrichtung des Schlosses ist, da die Räume zu andern Zwecken benutzt und verbaut worden sind, wenig zu sehen, doch erkennt man nicht die gewölbten Zimmer und Säle und einzelne Söller auf der Ecke des Hauptgebäudes und Flügels, welche eine herrliche Ansicht über die Niederung darbieten.

Das Instructions- und das Sessions-Zimmer des Königl. Land- und Stadtgerichts haben einen Saal gebildet, welcher durch seine Höhe und sein schönes Gewölbe beim Eintritt imponirt und vielleicht der Prunksaal des Bischofs war. — Das Schloss steht, wie angeführt, auf dem hohen Ufer der Weichsel.

Ehe der Landmeister Mennike von Querfurth, dieser Wohltäter der Menschheit, dessen Namen Preussen nicht genug verehren kann, im Jahr 1290 die Weichsel mit Deichen einschloss, und hierdurch den Fluss in sein engeres Bette verwies, aus welchem er jetzt Verderben bringend herausbrach; ehe er die herrliche Niederung durch sein Riesenwerk austrocknete und unter seinen Händen die blühenden Fluren entstanden, welche jetzt das Auge entzücken und der Garten von Preussen genannt werden können, strömte die Weichsel gewiss bis an den Fuss des Schlossberges. Das Flösschen die Liebe, welches von der Höhe herabkommt, und jetzt in der Niederung meilenweit fortströmt, ehe es die Weichsel erreichen kann, ergoss sich gewiss in den Hauptstrom, da wo er von den Bergen herabfällt; und wenn auch das ganze Bette der Weichsel nicht mehr mit Wasser ausgefüllt war, so bildeten die Liebe und alte Nogath, welche letztere gleichfalls die Niederung durchströmt, doch Arme der Weichsel, deren Zwischenraum nichts als Bruch und Morast war.

Die Liebe und Nogath fliessen jetzt dicht unter dem Berge, worauf dies Schloss steht, und unfern davon in dem Thal erhebt sich ein hoher viereckiger Thurm, der Dantziger genannt, welcher mit dem Schloss durch eine 175 Fuss lange Gallerie verbunden ist, die auf fünf mächtigen Pfeilern ruht. Der Thurm ist 30 Fuss im Gevierten breit und bis zum Dach 120 Fuss hoch; es führt unten ein Gewölbe hindurch, so dass es scheint, als ob der Thurm früher über den Strom, die Liebe genannt, gestanden habe, den man unten hindurch geleitet hatte, der jetzt aber in einer kleinen Entfernung davon vorbei fliesst. Der erste Bogen ist 75 Fuss im Lichten hoch, die folgenden werden immer niedriger, so wie es der Abhang des Berges erfordert, jeder Pfeiler ist $9\frac{1}{2}$ Fuss lang und $15\frac{1}{2}$ Fuss breit. Die Gallerie, welche mit einem Dach versehen, ist auf der höchsten Stelle 90 Fuss hoch, so dass sich der Thurm über dieselbe noch 30 Fuss erhebt. Hieraus kann man sich eine Vorstellung von dem grossartigen Bau machen, der das Ansehen einer römischen Wasserleitung hat, und in seiner Herrlichkeit noch so unverletzt dasteht, als ob er eben vollendet sei. Die Steine sind auf das genaueste zusammengesetzt, kein Steinchen tritt hervor, die Mauern sind wie abgerieben. Welch ein Fundament muss der Thurm haben, der aus dem Morast in die Höhe gemauert ist! und eben so die mächtigen Pfeiler, welche nicht hohl sind, sondern aus einem festen Mauerwerk bestehen.

Jeder nun, welcher dieses Gebäude sieht, fragt verwundert nach dem Zwecke des Werks, und Niemand weiss ihm diese Frage zu beantworten. Vielleicht sollte der Thurm die Niederung beherrschen und das Anlanden hindern, indessen war es nicht nöthig, dass

der Feind hier landete; auch wäre es wohl thöricht gewesen, das Schloss von der Wasserseite anzugreifen, er hat auch keine Schiessscharten, die seine Bestimmung ankündigten. Ferner fragt man: warum bedurfte es, um den Thurm mit dem Schlosse in Verbindung zu setzen, dieser ungeheuern Pfeiler, dieser Bogen, dieses mächtigen Baues? Man erzählt in den alten Geschichtsbüchern Preussens und unter dem Volke als Legende, dass dieser Thurm über der Liebe nichts als ein stilles Heiligthum der Venus Cloacina gewesen sei, welches der Bischof Nicolaus, nachdem er den Dienst der Venus Vulgivaga abgeschworen, errichtet, um sinnbildlich anzudeuten, wie wenig er die Liebe achte; Henneberger und Hartknoch, von welchen Ersterer in der letzten Hälfte des 16ten, und der Andere im 17ten Jahrhundert lebten, versichern die Wahrheit dieser Erzählung. Aber wenn der Thurm, die Pfeiler, der Gang zu nichts weiter dienten, so muss man sagen, dass doch zu viel Geld und Kräfte an eine schlechte Sache verschwendet worden, auch war der Eingang zu der Gallerie unmittelbar aus dem Prunksaal, welchen jetzt das Stadt- und Landgericht inne hat. Man will ferner in einem Hausbuch der Hochmeister in Marienburg gefunden haben, dass eine solche nothwendige häusliche Einrichtung ein Danziger genannt worden und hieraus auf denselben Zweck des Gebäudes schliessen. Allein diese Folgerung scheint auch noch Zweifel zu gestatten. Die Thürme wurden nämlich in alten Zeiten oft nach dem Namen der Baumeister genannt. Diese wurden, wie es noch jetzt unter den Handwerkern gewöhnlich ist, nicht bei ihrem Namen, sondern nach dem Ort der Herkunft gerufen, und daher findet sich auch in Elbing ein Vertheidigungsturm, welcher urkundlich nach der Vaterstadt des Baumeisters genannt ist. Vielleicht hiess also dieser Thurm der Danziger, weil ein Danziger Baumeister ihn errichtete. Doch ist es aber auch wahr, dass der vorerwähnte Henneberg ebenfalls jene nothwendige Vorrichtung einen Danzigk nennt.

Bei der Marienburg findet sich eine ähnliche Gallerie, welche über minder kolossale Pfeiler und Bogen, wovon noch Rudera zu sehen sind, aus dem ältesten Schlosse nach einem Thurm führt, der eben so wie hier dicht an der Niederung steht, und nicht Danziger, sondern Sperlingsturm heisst, und der seiner Lage nach eine ganz gleiche Bestimmung mit dem hiesigen Danziger hatte. Auch bei jenem floss der Mühlenbach, wie hier die Liebe, und man behauptet, dass der Thurm und Gang nur zu demselben Zwecke gedient habe, welcher dem Danziger hier angeschuldigt wird.

Der innere Raum des letztern giebt auch wenig Aufschluss über seine Bestimmung. Der 10 Fuss breite Gang oder Gallerie, welcher vom Schloss über den vorerwähnten mächtigen Bogen nach dem Thurme führt, enthält zwar Fenster-Oeffnungen, aber keine Spuren von Anstalten zur Vertheidigung. Der Thurm selbst ist von unten bis zu der Höhe des Ganges hohl, und hier enthält er ein einziges grosses, oben gewölbtes Zimmer, dessen Fussboden auf Balken ruht, und in der Seitenmauer die Wendeltreppe zur zweiten Etage, wo ein ähnliches, aber niedriges Zimmer sich befindet, welches gleichfalls oben gewölbt ist; dann kommt der Dachboden. Jetzt werden der Gang und die Gemächer im Thurm zu Gefängnissen benutzt; hiezu dienten sie aber früher nicht, denn die Klausen sind von Holz in neuern Zeiten (vor 50 Jahren) hineingebaut, und die Gefängnisse der alten Zeit kündigen sich gleich durch ihre Einrichtung an. — Ich halte den Thurm, nebst der dorthin führenden mächtigen Gallerie, für ein Prunkgebäude, für das Belvedere des Bischofs, errichtet, um von hier aus die schöne Aussicht in die Niederung zu geniessen; nebenbei mag es auch als

Warte gedient haben, um dasjenige genauer zu beobachten, was auf der Weichsel vorging. Vielleicht war der Thurm zugleich auch bestimmt, im Fall einer Belagerung, die Verbindung mit dem Wasser zu erhalten, indem man in dem innern Raum des Thurms unbemerkt nach dem Fluss hinunterstieg, jedoch findet sich im Innerm keine Spur einer Treppe zum Herabsteigen, der Thurm ist vielmehr ganz hohl.

Zu eben diesem Zwecke diente wahrscheinlich auch der Sperlingsturm bei Marienburg. Indessen sind dieses eben so wenig erwiesene Muthmassungen, wie die Erzählung, welche von beiden umherläuft. Der wahre Zweck dieser Thürme und Gallerien wird wohl ewig unenthüllt bleiben. Der Danziger bei Marienwerder giebt aber dem Schloss in der Stadt ein eigenthümliches kräftiges Ansehen, und der Anblick der Bogen und Pfeiler ist grossartig. Hat also Henneberger Recht, so ist gewiss, eine solche Anstalt niemals in einem grössern Styl, mit mehr Aufwand von Kraft und in einer riesenhafteren Form gebaut worden. —

Im rechten Winkel mit diesem zieht sich von dem Schloss ein andrer Gang, der kleine Danziger genannt, nach einem Thurm, der aber auf der Höhe steht, es tragen ihn nur zwei Bogen, auch sind sie viel niedriger. Dieser Thurm enthält einen Brunnen, und der Gang war also bestimmt, das Wasser bequem in die Gemächer des Schlosses zu bringen, auch nöthigenfalls dieses nothwendige Bedürfniss im Fall einer Belagerung schützen zu können.

Die Bischöfe müssen übrigens noch mehrere Lustschlösser oder Villen gehabt haben, denn wir finden in der Vorstadt einen Berg, welcher Ruinen enthält, und das alte Schlösschen heisst, und einen Meierhof in der Niederung, der das Schloss Marese oder eigentlich Mariensee, wie es in alten Urkunden bezeichnet ist, genannt wird.

Kr.

Erklärung des Freiherrn O. M. von Stackelberg

wider den im vorigen Heft des Kunstblattes enthaltenen Brief des Herrn Raoul-Rochette.

Das seit dem Anfange dieses Jahres erscheinende sehr schätzbare Pariser Blatt: *L'Universel, Journal de la littérature, des sciences et des arts* wiederholt in seiner No. 131 und 132 den im vorigen Heft des Kunstblattes enthaltenen Brief des Herrn Raoul-Rochette, indem es in einer kurzen Einleitung unserem Urtheil beistimmt, dass der Französische Gelehrte bei diesem Streit die Forderungen der Billigkeit und Delicatesse nicht eben beachtet, aber seinerseits auch Grund zu Klagen erhalten habe. („Nous nous bornons de dire avec Mr. Toelken, tout Allemand qu'il est, que si le savant Français a manqué de *courtoisie* dans cette affaire, ses adversaires se sont rendus coupables de torts bien autrement graves. Tel a été le jugement de Berlin, et tel sera sans doute celui de Paris.“)

So erwünscht in vorliegendem Fall diese Billigung einer Französischen Zeitschrift seyn muss; besonders wenn das Zugeständniss eines Verstosses von einem der Haupttheiligten selbst herrühren sollte, so können wir doch nicht umhin, nunmehr auch folgende Erklärung des Freiherrn von Stackelberg, Mitgl. der hiesigen K. Akademie der Künste, dem Publicum vorzulegen, nach welcher es wol keinem Zweifel mehr unterworfen seyn kann, dass, wofern Herr R. R. wirklich Anlass zu Klagen erhalten hat, die Verantwortlichkeit dafür einzig und allein den mit der Aufrechthaltung des von der päpstlichen Regierung ertheilten Privilegiums beauftragten Personen anheim fällt.

E. H. T.

Paris, am 14ten Mai 1829.

Ich übersende Ihnen beiliegendes Blatt des Universel, in welchem ein Brief von Herrn Raoul-Rochette an Sie mit einer kurzen Einleitung von eben demselben abgedruckt worden und wobei zugleich des Berliner Kunstblattes Erwähnung geschieht, als der ersten, von ihm zur Niederlage seiner Verdrehungen, Verläumdungen und Schmähungen erwählten Zeitschrift. Weit entfernt, Ihnen einen Vorwurf damit machen zu wollen, billige ich es, dass Sie seinen Brief abgedruckt haben, weil Sie wahrscheinlich dabei gedacht, dass er seinen Charakter genugsam selbst dabei zur Schau legt; Sie werden aber aus der Einleitung zu dem hier in Paris bekannt gemachten Schreiben an Sie ersehen, dass er Ihre Gefälligkeit selbst missbraucht, indem er nach den Worten: querelle d'Allemands mit geschickter Wendung sich auf Ihr Urtheil beziehend: tout allemand qu'il est hinzufügt. Ich kenne den Artikel in der Preussischen Staatszeitung nicht, auf den er sich beruft, und habe mit Verwunderung von einem entstandenen Streit hinsichtlich der neuentdeckten Tarquinischen Wandgemälde erfahren. Die kurze Antwort, die ich auf seine Verläumdungen nöthig gefunden, in mehrere Pariser Blätter einrücken zu lassen, theile ich Ihnen hier gleichfalls mit, und ersuche Sie, als einen unpartheiischen Freund, dieselbe in dem nächsten Blatte Ihrer Zeitschrift des Berliner Kunstblattes aufzunehmen. Die Quelle dieses nach zwei Jahren angeregten Streites ist mir wohlbekannt, eine berühmte Person, die im Kleinen ihre Intriguen fortspielt, und Herrn Raoul-Rochette, mit dem sie sich verbunden hat, als Mittel zur Verläumdung und Verdrehung gebraucht; etc.

O. M. v. Stackelberg.

D é c l a r a t i o n.

Pour toute réponse à un article, inséré dans l'Universel d'hier, 12 Mai 1829 (No. 131 et 132), et provenant du Journal Allemand Berliner Kunstblatt 1829 p. 87 — 92, où M. Raoul-Rochette, antiquaire françois, me cherche querelle, en se référant à un article de la Gazette d'Etat de Berlin, dont je n'ai pas eu connoissance, je me borne à déclarer que M. Raoul-Rochette n'a jamais reçu aucune provocation ni de la part de M. Kestner, ni de la mienne, et que l'article susmentionné est un tissu de combinaisons imaginaires. Voici les faits dégagés de tout verbiage:

M. Kestner et moi ayant été invités de venir à Corneto pour voir et pour dessiner, s'il nous convenait, les peintures déjà trouvés, et ayant, nous mêmes, découvert, dans une

faible que nous entreprîmes sur ces lieux, d'autres peintures également intéressantes, nous résolûmes de publier nos dessins, avec l'agrément du Cardinal Gazzola et des propriétaires du terrain, qui firent même l'éloge de notre intention dans le Journal de Rome. Le gouvernement romain accorda le privilège d'usage pour un an, à fin que l'éditeur ne fût pas contrarié dans son entreprise; sur quoi M. Raoul-Rochette, étant arrivé trop tard et voulant pourtant s'approprier le mérite de la première publication de ces peintures antiques, dut nécessairement éprouver de la part des autorités un refus, auquel il n'aurait pas dû s'exposer, mais qui a cependant singulièrement blessé sa vanité.

Ce savant, auquel je pourrois si justement renvoyer l'épithète de prétendu, prouve assez par une conduite, impossible à qualifier poliment, et par le ton même de sa longue diatribe, s'il a mérité et mérite encore la leçon, qu'il se plaint d'avoir reçue du gouvernement romain. Ne sachant si, comme l'affirme M. Raoul-Rochette, beaucoup de gens en doutent à Berlin, je puis au moins l'assurer que telle est l'opinion de bon nombre de personnes à Paris.

Paris le 13 Mai 1829.

O. M. Baron de Stackelberg.

E r k l ä r u n g.

Statt aller Antwort auf die leidenschaftlichen Angriffe, welche Herr Raoul-Rochette, Mitglied des Instituts von Frankreich, in Deutschen und Französischen Zeitschriften gegen mich richtet, begnüge ich mich zu erklären, dass Herr Raoul-Rochette weder von Herrn Kestner noch meinerseits jemals einen Anlass zu Beschwerden erhalten hat, und dass der im Märzheft des Berliner Kunstblattes 1829 von ihm abgedruckte Brief ein Gewebe imaginärer Combinationen enthält. Der wahre Hergang, von allem Wortgepräng entkleidet, war folgender:

Herr Kestner und ich wurden eingeladen, nach Corneto zu kommen, um entdeckte Malereien zu sehen und nach unserm Gefallen zu zeichnen; andere nicht weniger interessante Gemälde entdeckten wir selbst, mittelst einer von uns unternommenen Ausgrabung. Wir beschlossen die Bekanntmachung unserer Zeichnungen unter Zustimmung des Cardinals Gazzola und der Eigenthümer des Bodens, welche sogar eine lobende Anzeige unsers Vorhabens in das Giornale di Roma einrückten. Die römische Regierung bewilligte auf ein Jahr das herkömmliche Privilegium, um den Herausgeber gegen Beeinträchtigung in seinem Unternehmen zu sichern. Da nun Hr. Raoul-Rochette später eintraf und sich gleichwol das Verdienst der ersten Publikation jener antiken Malereien zueignen wollte, so erfuhr er von Seiten der Behörden eine Weigerung, der er sich nicht hätte aussetzen sollen, und die seine Eitelkeit so lebhaft verwundete, während sein Betragen und selbst der Ton des gegen mich gerichteten Schreibens genugsam darthut, dass sie nur verdient war. Sollte man, wie Herr Raoul-Rochette behauptet, in Berlin daran zweifeln, so kann ich wenigstens versichern, dass es in Paris Lente genug giebt, die diesen Gelehrten näher kennen und eben deshalb um so mehr davon überzeugt sind.

Paris, am 13ten Mai 1829.

Berliner Kunst-Blatt.

Fünftes Heft.

Mai 1829.

Königliche Akademie der Künste.

Ueber die diesjährige kleinere Kunstaussstellung
im Akademie - Gebäude.

Bereits im vorjährigen Maiheft dieser Zeitschrift gaben wir Nachricht von der getroffenen Veranstaltung, dass die Arbeiten der hiesigen und der Provinzial-Kunst- und Gewerkschulen, der akademischen Zeichnen-Schule, so wie der Unterrichts-Klassen der Akademie, künftig von der alle zwei Jahre wiederkehrenden grossen Kunstaussstellung getrennt, in einer jährlich im Frühling stattfindenden kleineren Ausstellung zur öffentlichen Kenntniss sollten gebracht werden *). Voriges Jahr wurde die Ausführung durch die Vorkehrungen zu der Säkularfeier Albrecht Dürer's unmöglich gemacht, dafür aber diesmal der Plan in so fern ausgedehnt, dass die Uebungs- und Schüler-Arbeiten aus den Atteliere von Künstlern, welche der Akademie als Mitglieder angehören, ebenfalls sollten aufgenommen werden, damit das Ganze ein möglichst vollständiges Bild des Kunstunterrichts in Preussen darbieten möge.

Am 22sten Mai wurde diese erste Frühlings-Ausstellung durch eine feierliche Sitzung der K. Akademie der Künste eröffnet, und eine zahlreiche glänzende Versammlung schien dem neuen Unternehmen auch für die Zukunft die Theilnahme des kunstsinnigen Publikums der Hauptstadt zu verbürgen. Wir nennen unter den Anwesenden Se. Excellenz den wirk-

*) Berliner Kunstblatt 1828, Heft V, Seite 134 und 135.

lichen geheimen Staatsminister des Innern Freiherrn von Schuckmann, Se. Excellenz den Staatsminister General von Boyen, den General-Lieutenant von Minutoli, die Herren Räte des Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten (Se. Excellenz der wirkliche Geheime Staatsminister Freiherr von Altenstein war leider durch Krankheit abgehalten), die Herren Directoren fast aller hiesigen Gymnasien und höheren Lehranstalten, viele ausgezeichnete Gelehrte, so wie die Freunde und Beförderer der Künste und des Volksunterrichts, die ordentlichen und Ehren-Mitglieder der Akademie, nebst vielen älteren und jüngeren Künstlern. Das unvorhergesehene Zusammentreffen der Feierlichkeit mit den, wegen des ungewöhnlich rauhen Frühlings, etwas verlängerten militärischen Frühjahrs-Uebungen hatte, zum Bedauern der Akademie, die Gegenwart vieler hohen Militär-Personen unmöglich gemacht.

Der Director der Akademie, Hofbildhauer Ritter Schadow, eröffnete die Sitzung mit einer kurzen Anrede, indem er von den im Saale aufgestellten Büsten der Gründer und Wohlthäter der Akademie Gelegenheit nahm, der Verdienste jedes derselben um diese wachsende Anstalt dankbar Erwähnung zu thun. Innen über der Eingangsthüre des grossen Vorsaales, wo die Versammlung stattfand, war nämlich die Büste des Königs Friedrich's I, der noch als Kurfürst im Jahre 1699 die Akademie der Künste stiftete, nach einem Relief-Medaillon von Schlüter angebracht. Am Mittelfenster, wo die grosse Uhr sich befindet, war links die Büste des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm's II, der gleich beim Antritt seiner Regierung 1787 der zweite Stifter der Akademie wurde, von Schadow, rechts die Büste Sr. Majestät des jetzt regierenden Königs, dem die Künste mehr als allen seinen glorreichen Vorgängern, und die Akademie insbesondere den neuen Bau ihres Lokales verdankt, von Rauch aufgestellt. An der Wand zur Linken befand sich die von Schadow geformte Büste des Staatsministers Freiherrn von Heinitz, der während der Regierung dreier Könige das Wohl der Akademie unausgesetzt im Auge behielt, und gegenüber die des Staatskanzlers Fürsten von Hardenberg, seines Nachfolgers im Curatorium derselben. Die ausgestellten Probearbeiten waren theils im Saale selbst, theils in dem anstossenden langen Corridor und dessen Vorzimmer vertheilt; ausserdem waren noch von der vorjährigen grossen Kunstaussstellung Rauch's in Erz gegossene, kolossale Gruppe für das in Halle zu errichtende Denkmal Franke's, und Hopfgartens Erzguss der alterthümlichen Dresdener Minerva im Saal zurückgeblieben, gleichsam als Erinnerung an die ernsteren Forderungen der höheren Kunst. Besonders gewährte Rauch's tiefgefühltes, erhabenes Werk, voll Einfachheit und heiligem Ausdruck, in seiner stillen Majestät einen grossartigen Anblick.

Der Sekretär der Akademie, Professor Toelken, verlas hierauf den amtlichen Bericht über die Thätigkeit der Kunst-Schulen, welchen wir hier mittheilen, da er am besten geeignet ist, über die Geschichte und Bestimmung dieser Anstalten, über die Art, wie sie geleitet werden, und über den Zweck der Ausstellung selbst die nöthige Auskunft zu geben.

„Das Ungewöhnliche der Veranlassung, zu welcher wir uns die nachsichtige Gegenwart einer so zahlreichen, unsere tiefste Verehrung in Anspruch nehmenden Versammlung zu erbitten gewagt haben, überhebt mich der Entschuldigung, wenn ich mir einige Augenblicke gestattet wünsche, um über den Zweck dieser Ausstellung, über die Kunstschulen, die dazu beitrugen, und über die Preisvertheilung, womit dieselbe heut eröffnet wird, im Auftrage des Senats der Akademie Bericht zu geben.

Wären es Arbeiten gereifter, namhafter Meister, welche, wie sonst, in diesen der Kunst geweihten Sälen der Beurtheilung dargelegt würden, so sprächen die Werke für sich; die öffentliche Ausstellung derselben bedürfte weder der Erklärung, noch Rechtfertigung. Allein die hier aus fast allen Provinzen der Monarchie in so grosser Anzahl zusammengebrachten Zeichnungen, Risse, Studien, Malereien und Modelle rühren theils von Schülern her, deren manche die Bahn der höheren Kunst erst zu betreten anfangen, theils gar nicht von Kunstbeflissenen, sondern von Lehrlingen jener dem Leben unentbehrlichen Gewerke, welche, indem sie für den täglichen Gebrauch arbeiten, ganz besonders geeignet sind, dasselbe so unendlich zu verschönern und reizender zu machen, wenn Geschmack, Zierlichkeit und Kunstgeschick ihren Hervorbringungen höheren Werth und Anmuth verleihen. Nachsicht ist es also vor allen Dingen, was wir für diese hier ausgestellten Arbeiten in Anspruch nehmen.

Bisher wurden dieselben, bei Gelegenheit der alle zwei Jahr wiederkehrenden grossen Kunstausstellung der Akademie, auf hie und da in den Sälen vertheilten Tischen mit ausgelegt, oder, wo sonst ein Plätzchen sich fand, untergebracht. Allein die immer wachsende Zahl wirklicher Kunstwerke und die in demselben Maasse steigende schmeichelhafte Theilnahme des Publicums vereitelten den Zweck dieser Anordnung allmählig ganz und gar. Entweder von Jedermann unbeachtet, oder wegen der Nähe von Werken ganz anderer Art misskannt und zurückgesetzt, fanden sie niemals die Anerkennung, die dem in seiner Art Lebenswerthen gebührt und ihm nicht ohne Nachtheil versagt werden darf. Diese ermunternde Anerkennung nun für so einflussreiche, wichtige Bestrebungen sicherer zu gewinnen, den Kunstbeflissenen einen neuen Sporn, und den öffentlich Gelobten einen ehrenvollen Anlass zu geben, der Gunst des Publicums sich früh zu empfehlen, dies ist der Zweck der jetzt zum erstenmal versuchten abgesonderten Ausstellung dieser geringeren Arbeiten, welche künftig jeden Frühling wiederholt werden soll. Wohl haben wir Gelegenheit gehabt, auch hier zu empfinden, dass aller Anfang schwer und gering ist. Allein bei den vorhandenen Kräften und Anregungen lässt sich mit Zuversicht voraussagen, dass jede der folgenden Ausstellungen an Reichtum und inneren Werth ihre Vorgängerinnen übertreffen wird, und die wohlwollende, nachsichtige Anerkennung, um welche wir diesmal bitten, kommt gewiss der Sache selber zu gut.

Das jetzt in allen Hauptstädten der Monarchie in reger Thätigkeit wirksame Institut der Kunst- und Gewerke-Schulen wird nicht immer nach Verdienst gewürdigt. Für den öffentlichen Wohlstand, für Gewerkefleiss, Volkserziehung und gebildeten Lebensgenuss ist es von nicht geringerer Wichtigkeit, als für die Kunst selbst, deren Gedeihen das

gewinnreichere, dem Bedürfniss dienende Gewerbe vorbereitet, indem es zugleich durch sie veredelt wird; so dass diese Wechselwirkung ein immer höheres, allseitiges Fortschreiten hervorruft.

Die erste Stiftung der Akademie vor nun 130 Jahren, noch vor der Erhebung Preussens zu einem Königreich (die Stiftungs-Urkunde der schon 1694 vom Kurfürsten genehmigten und seit 1697 in dem für sie erbauten und eingerichteten Local, welches sie jetzt noch inne hat, in Wirksamkeit getretenen Akademie der Künste ist vom 30sten März 1699) giebt in ihrem Erfolg einen auffallenden Beweis, wie unsicher eine Kunstblüthe sey, die nicht in einer ausgebildeten Industrie wurzelt und dadurch dem Volke selbst zum Bedürfniss wird. So ausgezeichnet das Verdienst der meisten, damals vom Auslande hieher berufenen Künstler war, und obgleich manches herrliche Werk von ihnen hier vollendet wurde, so zeigte sich doch auch nicht einmal ein Anfang einer einheimischen Kunstentwicklung, und Friedrich der Grosse sah sich von neuem in dem Fall, bei seinen zahlreichen Kunstunternehmungen fast nur ausländische Meister zu beschäftigen. Gleichwohl war es die segensreiche, industriefördernde Regierung dieses Vaters des Vaterlandes, welche dem später eintretenden Flor den Boden bereitete. Als er gegen das Ende seines Lebens, nach mehr als dreissig Jahr lang gesichertem Frieden und innerem Gedeihen, Fabriken und Manufacturen in steigender Blüthe und den Wohlstand seiner Lande fest begründet sah, da wandte er seine Aufmerksamkeit auch auf die sich regende einheimische Kunst und bestimmte sie zur Führerin der fortschreitenden Industrie.

Erst seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm II. war es indess vorbehalten, diese segensreichen Entwürfe in's Leben zu rufen. Die Akademie der Künste verehrt in diesem wohlwollenden König ihren Wiederhersteller und zweiten Begründer. Die grossartigen Pläne seines Vorgängers wurden besonders dadurch erfolgreich ausgeführt, dass der neu-organisirten Akademie durch die rasch nach einander errichteten und von ihr controlirten Kunst- und Gewerk-Schulen ein steigender Einfluss auf die Bildung des Volks gesichert ward. Bereits im Jahre 1787 wurde hier zu Berlin die erste Anstalt der Art gegründet (welche allmählig bis auf zwölf Klassen ausgedehnt werden musste), und bald nachher das ermunternde Institut der akademischen Künstler in's Leben gerufen. 1791 wurde die Privat-Zeichnen-Anstalt des Professors Prange in Halle zu einer Provinzial-Kunst-Schule erhoben, und beinahe um dieselbe Zeit zu Königsberg in Preussen und zu Breslau Kunst-Schulen errichtet; 1796 aber die von dem Geh. Rath von Vangerow gestiftete Zeichnen-Schule in Magdeburg unter die Zahl der Kunst-Schulen aufgenommen.

Undankbar würde es seyn, geschähe hier nicht auch des hochverdienten, wahrhaft patriotischen Staatsmannes ehrende Erwähnung, durch dessen Eifer, Einsicht und Kunstliebe alle diese Einrichtungen so zweckmässig gegründet und in Verbindung gesetzt wurden: es war der Staatsminister Freiherr von Heinitz, dessen von Schadow geformte Büste ihm hier nicht bloß als wohlverdientem Curator der Akademie, sondern als dem Gründer und Beförderer des Emporblühens der Künste in den Preussischen Staaten errichtet ist.

Der Erfolg hat die Richtigkeit seiner Ansichten bewährt! In welchem grossartigen liberalen Sinne diese Stiftungen von des jetzt regierenden Königes Majestät gepflegt und vervollkommenet worden, brauche ich kaum hinzuzusetzen. Die Nachfolger Heinitzens im Curatorium der Akademie, der Fürst-Staatskanzler von Hardenberg und die Staatsminister

Freiherren von Humboldt, von Schuckmann und von Altenstein förderten in seinem Geiste, was er gegründet. Unter dem Curatorium des ersteren wurde die Kunst-Schule zu Danzig 1804 errichtet, und die in Erfurt schon von dem Coadjutor von Dalberg begünstigte Zeichnen-Schule zu einer Provinzial-Kunst-Schule erhoben; welche beide, so wie die zu Halle und Magdeburg, während der Unglücksfälle, die bald nachher den Staat betrafen, vom Stamme getrennt, dennoch in Wirksamkeit blieben, indem sie als städtische Institute fortbestanden, ungeachtet sie sich keiner Unterstützung ihrer damaligen Regierung zu erfreuen hatten. Desto sorgfältiger war die Pflege, welche nach wiedergewonnener Selbstständigkeit diesen minder glänzenden, als wohlthätigen Anstalten unausgesetzt gewidmet blieb. Besonders erhielt die hiesige, so wie die Kunst-Schulen in Breslau, Königsberg und Magdeburg, während der letzten zehn Jahre, wo das Curatorium sich fortwährend in denselben wohlwollenden Händen befand, die es noch jetzt leiten, ausser mehrfachen wesentlichen Verbesserungen und einer nicht nachlassenden ermunternden Aufmerksamkeit, durch Errichtung neuer Klassen eine so bedeutende Erweiterung, dass die Wirksamkeit derselben schon deshalb alles früher Geleistete weit hinter sich liess.

Eine dankbare Anerkennung seines Verdienstes um die Kunst- und Gewerk-Schulen gebührt auch dem Directorium der Akademie, das sich die Leitung derselben ganz besonders angelegen seyn liess. Es sorgte für zweckmässige Vorbilder. Es beugte mit grosser Einsicht der doppelten Verirrung vor, weder durch unzeitige Kunstbeschäftigungen die Lehrlinge von ihren Gewerken abzuziehen, noch durch zu specielles Eingehen in die Einzelheiten jedes Handwerkes die praktische Tüchtigkeit zu gefährden. Es zerfiel deshalb auch der Unterricht nur in drei Haupttheile: in freies Handzeichnen nach Ornamenten, in Zeichnen mit Zirkel und Lineal, und in Bossiren nach Gypsornamenten; indem mit Recht vorausgesetzt wurde, dass der von Natur Begabte die Anwendung auf sein Fach leicht finden werde, wenn Aug' und Hand gebildet und der Sinn für das Schöne geweckt sey.

In eben dem Geiste wurde auch die Ertheilung der Prämien gehandhabt. Um das Talent nicht dem Gewerk zu entziehen, sondern es für die Vervollkommnung des einmal gewählten in Anspruch zu nehmen, wurde festgestellt, dass alle diejenigen, deren Beruf das Zeichnen unbedingt erfordert, wie Stempelschneider, Holzbildhauer, Graveurs, Wappenstecher, Stubenmaler, wegen Fortschritte im Zeichnen auf keine Prämie Anspruch haben, sondern blos öffentlich gelobt werden sollen. Eben so können diejenigen, denen das Bossiren oder das Zeichnen mit Zirkel und Lineal unentbehrlich ist, nicht eher wegen Auszeichnung im freien Handzeichnen prämiirt werden, bis sie zuvor in jenen für sie nöthigsten Geschicklichkeiten sich hinlänglich ausgebildet, um auch darin eine Prämie verdient zu haben. Hierauf bezieht sich der Unterschied in Ertheilung der kleinen und grösseren Medaille, indem jene gewonnen seyn muss, bevor diese erlangt werden kann.

Im Bossiren sollen sich üben Stuckatur-Arbeiter, Verzierer, Former, Bildgiesser, Ciselirer, Goldschmiede, Metallarbeiter, Glockengiesser, Töpfer, Drechsler u. s. w. Im Zeichnen mit Zirkel und Lineal: Zimmerleute, Steinmetzen, Tischler, Stellmacher, Maurer, Maschinenbauer, Gärtner u. s. w. Anderen ist wiederum unmittelbar das freie Handzeichnen von höchster Wichtigkeit: wie Lackirern, Formstechern, Vergoldern, Seidenwirkern, Kunstwebern u. s. w. So wie es aber diesen nützlich ist, auch im Gebrauch des Zirkels und Lineals geschickt zu seyn, so lässt sich den zuerst genannten die Uebung des freien Handzeichnens gleichfalls

empfehlen, ja sie ist sogar nothwendig, noch viel weniger findet eine Ausschliessung statt. Die erwähnten Unterschiede beziehen sich bloss auf das für jeden Beruf zuerst nothwendige, indem sich nicht voraussetzen lässt, dass die Unterricht Suchenden immer selbst wissen, was ihnen am nützlichsten ist.

Nach diesen Bemerkungen wende ich mich zu dem letzten Theil meines Auftrages, indem ich der vorjährigen Leistungen der Kunst-Schulen und der zuerkannten Prämien Erwähnung thue, und zwar in der Reihe, wie die Arbeiten um uns her von der Linken zur hier aufgestellt sind *).

Die Kunst- und Baugewerks-Schule zu Magdeburg zählte während des vorigen Jahres in drei Klassen 240 Schüler. (Die Klasse des freien Handzeichnens steht unter der Leitung des Lehrers Fürste, die architektonische unter der des Stadt-Bau-Conducteurs Wolff, und die Klasse für Tischler unter der Leitung des Tischlermeisters Peters). Der eingesandten Probearbeiten sind über 100. Dem Zimmermann Ernst Wiederhold wurde die grosse Medaille, den Tischler-Lehrlingen Martin Borchert, Theodor Koch und August Carl Wolf, so wie dem Zimmerlehrling Carl Lange die kleine Medaille von dem Senat der Akademie der Künste zuerkannt.

Die Kunst-Schule zu Erfurt (unter Leitung des schon bejahrten Lehrers Wendel) beschäftigte 174 Schüler. Dem Schlosser Johann Ernst Pilgrim wurde die kleine Medaille zuerkannt.

Die Kunst- und Handwerks-Schule in Breslau begreift 6 Klassen. Zwar ist die Zahl der Schüler nicht speciell angegeben; wie beträchtlich sie aber sein müsse, erhellt daraus, dass nicht weniger als 334 Probezeichnungen eingesandt sind, die im Vorzimmer des anstossenden Corridors befindlichen Modell-Arbeiten nicht mitgerechnet. (Die Klasse des freien Handzeichnens stand unter der Leitung des im April dieses Jahres verstorbenen Hofrathes und Professors Bach, Mitgl. der Akademie, die Klasse der Planzeichnung und die erste architektonische Klasse befindet sich unter der Leitung des Architekten und Lehrers Kerger, welcher schon früher von der Akademie die grosse Medaille mit eingestochenem Namen als Anerkennung erhielt, die zweite architektonische Klasse unter Leitung des Bau-Inspectors Hirt, Lehrers der schönen und städtischen Baukunst, die Klasse für Wasserbau unter Leitung des Architekten Spalding, die Modellir-Klasse unter dem Lehrer C. Mächting, in Vertretung des Lehrers Höcker). Der zweckmässige Unterricht des Lehrers Kerger im architektonischen und im Planzeichnen verdient rühmliche Erwähnung. Die grosse Medaille wurde zuerkannt den Maurern Degner und Gottlieb Brudloff, welche beide in mehreren Klassen sich ausgezeichnet, ersterer auch im Modelliren. Ferner den Zimmergesellen Gottlieb Borsig und Carl Robert Krause, so wie dem Maurer und Maschinenbauer Carl Wecke, allen die grosse Medaille. Dem Drechsler Jacob Jacobsohn, den Zimmer-Lehrlingen Wilhelm Borsig und Karl Heiber, dem Maurergesellen Schmidt und dem Mauerpolier Julius Paesler die kleine Medaille.

Die Kunst-Schule in Königsberg sandte aus zwei Klassen 102 Probe-Zeichnungen, und ausserdem wurde modellirt und in Thon bossirt. (Die Klasse des freien Hand-

*) Die prämiirten Arbeiten waren durch das aufgedruckte Siegel der Akademie ausgezeichnet.

zeichnens steht unter der Leitung des Professors Knorr.) Den Zimmer-Lehrlingen August Brandstädter und T. Hoppe, dem Töpfer-Lehrling Johann Wessely, dem Kupferschmid Carl Eduard Thim und dem Goldarbeiter E. Müller wurde die kleine Medaille zuerkannt.

Aus der Kunst-Schule in Halle (unter der Leitung des Directors Professor Prange *) liegen 53 Zeichnungen vor. Der Kupferarbeiter Franz Kotzsch, der Klempner-Lehrling August Kilian, der Papiermacher Louis Mahla und der Stellmacher-Lehrling Friedr. Carl Werner erhalten die kleine Medaille.

Aus der Kunst- und Handwerks-Schule in Danzig sind 227 Blätter eingesandt, zum Theil von Kunstbessenen herrührend, wozu eine Reihe von perspectiv-Bildern, besonders auch die beiden Ansichten des Innern der Danziger Marien-Kirche gehören. (Die dortige Kunstschule steht unter der Leitung des Directors Adam Breysig.) Dem Zimmer-Lehrling Peter Benjamin Richau und dem Maurer-Lehrling Friedrich Wilhelm Krüger wurde die kleine Medaille zuerkannt.

Endlich kommen wir zu den Arbeiten der hiesigen Kunst- und Gewerkschule **), die in dem Vorzimmer des anstossenden Corridors und hier an dem grossen Fenster aufgestellt sind. In eilf verschiedenen Abtheilungen beschäftigte die Berliner Gewerkschule im Laufe des vorigen Jahres nicht weniger als 797 Schüler, deren einige jedoch in mehrern Klassen zugleich arbeiteten.

Die grosse Medaille wurde zuerkannt: dem Seidenwirker Johann Carl Gustav Schulze, dem Glasschneider Carl Friedrich Wilhelm Heintz, dem Gärtner Friedr. Wilhelm August Bettziech, dem Zinngiesser Alexius Christian Eisenhardt, dem Drechsler Johann Friedrich Bonardel und den Tischlern Carl Gottlieb Hillendorff und Friedrich Wilhelm Beyer.

Ferner die kleine Medaille: dem Glasschneider Vincenz Pohl, dem Horn drechsler Joh. Friedr. Gottlieb Hamann, dem Weber Heinrich Wilhelm Unger, dem Sei-

*) Auch diesem verdienten Lehrer, der seit beinahe einem halben Jahrhundert der von ihm gestifteten Kunst-Schule auf die zweckmässigste Weise vorsteht, wurde im Jahr 1826 als besondere Auszeichnung die grosse Medaille mit seinem eingestochenen Namen von der Akademie zuerkannt.

**) Die Berliner Kunst- und Gewerkschule enthält nach den Gegenständen des Unterrichts, wie schon bemerkt, drei Hauptabtheilungen, die des freien Handzeichnens, des Modellirens und des Zeichnens mit Zirkel und Lineal. Wegen der grossen Anzahl der Schüler hat die erste in sieben, jede der anderen in zwei Abtheilungen getrennt werden müssen, und seit Ostern dieses Jahres ist für das sogenannte Reissen oder Zeichnen mit Zirkel und Lineal noch eine dritte Abtheilung gebildet worden, so dass jetzt die hiesige Kunst- und Gewerkschule zwölf Abtheilungen in sich begreift.

Unter den für freies Handzeichnen steht die erste unter der Leitung des Professors Daehling, und zählte im abgelaufenen Jahre 69 Schüler, die zweite, unter Leitung des Professors Collmann, 71, die dritte, bisher unter Leitung des Professors Hampe, jetzt unter dem Lehrer Herbig, Mitgl. der Akad., enthielt 108 Schüler; die übrigen vier Abtheilungen leitet der Lehrer Ferdinand Berger, und diese begreifen, die vierte 111, die fünfte 104, die sechste 70, die siebente 90 Schüler; welche Zahlen hier nur bemerkt sind, um einen Begriff von der Thätigkeit dieses wichtigen Instituts zu geben. Der Unterricht im Bossiren in zwei Abtheilungen steht unter der Leitung des Professors Ludwig Wichmann, Mitgl. d. Akad.; der im Zeichnen mit Zirkel und Lineal unter den Professoren Meinecke und Zielke.

denwirker Carl Friedrich Gustav Müller, dem Galanterie-Arbeiter Johann Friedr. Wilhelm Lehmann, dem Formstecher Wilhelm Ewald Florentin Krafft, dem Formstecher Ferdinand Wilhelm Radewald, dem Vergolder Carl Theodor Lasch, dem Steinmetz Ferdinand Wilhelm Elsasser, dem Klempner Carl Julius Ferdinand Zobel; dem Töpfer August Wilhelm Ungerer, dem Ciseleur Adolf Julius Dressler, dem Gürtler Friedrich Ludwig Metius, dem Töpfer Johann Friedrich Kuntze, dem Drechsler Carl Eduard Bonardel, dem Tischler Albert Eduard Metzenthin und dem Stellmacher Johann Friedrich Wilhelm Oppermann.

Ausserdem wurden dem Wagenlackirer Simon Pitz, welcher beide Medaillen bereits erhalten hat, die antiken Verzierungen des Hofr. Bussler als besondere Belohnung zuerkannt. Der Seidenwirker Johann Gottfried Rentz, welcher ausser den beiden Medaillen auch die Busslerschen Hefte bereits erhalten hat, — der Klempner Carl August Wilhelm Zobel, welcher eine Bacchantin in Kupfer getrieben, — der Former bei einer hiesigen Eisengiesserei Adolph Wilhelm Lankow, — der Seidenwirker Wilhelm Kunze und der Holzbildhauer Carl Heinrich Eduard Stiezel, welche sämmtlich beide Medaillen schon früher erwarben, werden wegen fortgesetzter zweckmässiger Kunst-Uebungen von der Akademie der Künste durch Aufruf ihres Namens hiemit öffentlich gelobt.

Ich darf diesen Abschnitt meines Vortrages nicht schliessen, ohne statutenmässig die Warnung hinzuzufügen, dass die ertheilten Prämien, Anerkennnisse und Belobungen nur den Zweck haben, das entwickelte Talent für das bessere Gelingen in dem erwählten achtbaren Beruf noch mehr aufzumuntern, nicht es von demselben abzulenken und auf minder sichere Bahnen zu verlocken.

Wollte ich nun in derselben Ausführlichkeit über die Organisation der Akademie, als höchster Lehranstalt für Künstler, Bericht erstatten, so würde ich fürchten müssen, Ihre Geduld zu ermüden, und verspare diese Rechenschaft auf den nächsten Anlass, welche diese jährlich wiederkehrenden Ausstellungen darbieten, indem ich mich heut auf die blosser Erwähnung der ausgestellten Arbeiten und der ertheilten Preise beschränken muss.

In dem anstossenden Corridor befinden sich Probeblätter aus den drei Klassen der akademischen Zeichnen-Schule, welche, als nicht ausschliesslich für Künstler bestimmt, zu der Akademie von jetzt an in ein untergeordnetes Verhältniss gestellt ist*); ferner sind daselbst Probe-Arbeiten aus der Klasse des Ornament-Zeichnens für Architekten, und des Zeichnens nach Antiken-Abgüssen (beide unter Leitung des Professors Niedlich) so wie des für die innere Organisation der Akademie so wichtigen Eleven-Institutes, und im Vorzimmer Proben aus der Ciselir-Schule (unter Leitung des Ciseleurs und Lehrers Coué) aufgestellt.

An der Fensterwand des Corridors befinden sich Arbeiten der Klassen für Anatomie (unter dem Lehrer Dr. d'Alton), für Thierzeichnen (unter dem Lehrer Bürde), für Proportion und Ponderation (unter Leitung des Director Shadow und zunächst

*) Die Zeichnen-Schule steht unter Leitung des Vorstehers Professor Hampe, des Professors Collmann und der Lehrer Ferd. Berger und Herbig.

für Architekten bestimmt), für Perspektive, Architektur und Optik (unter Professor Hummel), für Landschaftzeichnen (unter Professor Lütke) und für das Studium nach dem lebenden Modell (unter Leitung der Mitgl. des akad. Senats), zu welchen allen künftig noch eine Klasse für malerische Composition und Drapirung (die unter Leitung des Professors Begas gestellt ist), so wie eine akademische Prüfungs- und Vorbereitungs-Klasse hinzukommen wird.

Das Bild der Thätigkeit der Akademie, als Lehranstalt, welches diese Ausstellung gewähren soll, würde unvollkommen seyn, schlossen hier nicht die Arbeiten aus den Ateliers der Künstler sich an, die in wesentliche Beziehung zu ihr gesetzt worden sind. Um nämlich dem Nachtheil eines fast blos scientifischen Kunststudiums vorzubeugen, ist die Anordnung getroffen, dass kein der Kunst Beflüssener als Schüler der Akademie anerkannt wird, der nicht die vorgängige Aufnahme in das Atelier eines ordentlichen Mitgliedes derselben nachweisen kann. Und die hier vereinigten Studien und Probe-Arbeiten aus der Kupferstecher-Schule des Professors Buchhorn, den Maler-Ateliers der Professoren Wach und Begas, der Mitglieder der Akademie Kolbo, Wolf und Anderer geben schätzenswerthe Belege, in welcher zweckmässigen Art diese Werkstätten die unmittelbare Thätigkeit der Akademie ergänzen.

Für alle Klassen und Richtungen des akademischen Kunstunterrichts werden aber die Prämien ausschliesslich in der des Arbeitens nach dem nackten lebenden Modell zuerkannt, indem dessen unablässiges Studium als die Bedingung aller höheren Kunstvollendung betrachtet werden muss. Der erste Preis ist hier die Medaille, und die Akademie wacht über den Grundsatz, sie nur sparsam auszuthemen.

Demgemäss wird dieser erste Preis den Zeichnern: Leopold August Emil Carl Dunker, Schüler des Professors Wach, und Johann Daniel Leberecht Franz Wagner, hiemit zugesprochen.

Durch die liberale Vorsorge des hohen vorgesetzten Königlichen Ministeriums ist überdies der Akademie ein bestimmter jährlicher Fonds zu Geldprämien überwiesen worden, deren Ertheilung ebenfalls nach den Leistungen in der Auffassung des lebenden Modells erfolgen soll.

Von diesen Prämien sind vier des höchsten Betrages den Zeichnern Johann Gottlieb Ferdinand Frick und Johann Daniel Leberecht Franz Wagner, so wie den Modelleurs Eduard Adolf Braeunlich und Carl Eduard August Kiss, welche alle die Medaille schon früher oder erst jetzt erhalten haben, zuerkannt.

Drei Prämien zweiter Klasse: dem Modelleur Carl Heinrich Möller und den Zeichnern Carl Gustav Fischer und Johann Wilhelm Krafft.

Endlich acht Geldprämien dritten Ranges den Zeichnern Christian Carl Burggraf, Maler, Johann Carl Fischer, Medailleur, Carl Ludwig Julius Eyl und Leopold Knebel; ferner den Modelleurs Carl Reinhardt, Ferdinand August Fischer, so wie den abwesenden H. Berges und F. Drake (beide Schüler des Prof. Rauch).

Zu diesem allen kommt nun die jährlich, nach einem bestimmten Cyklus, abwechselnd für Maler, Bildhauer und Architekten wiederkehrende grosse Preisbewerbung, zu deren Prämie für Inländer ein Stipendium zu einer mehrjährigen Studienreise nach Italien festgesetzt ist. Der Akademie ist die schmeichelhafte Genugthuung geworden, dass dem von ihr

im vorigen Herbst des ersten Preises würdig erklärten Ausländer von Sr. Majestät dem Könige von Sachsen ein Stipendium von gleich hohem Belauf gnädigst bewilligt ist; und bereits sind unsere jungen Maler mit den diesjährigen Concurrenz-Arbeiten eifrig beschäftigt. Angemessener bleibt aber die Berichterstattung über alles dies der am 3ten August hier zu begehenden Geburtsfeier unseres erhabenen Monarchen aufbewahrt, welchen die Akademie als ihren Königlichen Protektor und die vaterländische Kunst und Industrie als ihren erlauchtesten Beförderer, als den Gründer und Erhalter alles hier dankbar zur Sprache Gebrachten, innigst verehrt.“

Die Prämien wurden den anwesenden Prämiirten durch den Director Schadow, als Vorsitzenden, überreicht, und um jedem Missverständniss über den Zweck der ertheilten Anerkennnisse vorzubeugen, richtete Professor Friedr. Tieck noch folgende Worte zunächst an die gegenwärtigen Zöglinge der verschiedenen Abtheilungen des akademischen Unterrichts:

„Wenn es schon nothwendig erschien, den belobenden Zeichen der erkannten Fortschritte und des Fleisses die Warnung beizufügen, nicht die Bahn des eignen, wohl-erlernten Gewerbes voreilig zu verlassen, um zu einem Kunststudium überzugehen, und nicht anzunehmen, dass die empfangenen Auszeichnungen schon Kunsttalent bewiesen: so wird es um so mehr räthlich seyn, auch jene Jünglinge, so wie ihre Aeltern und Vormünder zu warnen, die leichten Fortschritte, welche ihre Söhne oder Pflegebefohlenen in den Zeichnungs-Schulen gemacht haben, als Beruf zur Kunst anzunehmen, sondern, wo auch die entschiedenste Neigung sich zeigt, doch vorher noch sorgfältig das Talent zu prüfen.“

„Diese Prüfung des Talents zu erleichtern, ja eine solche gesetzmässig und praktisch zu machen, ist der Zweck der neuen Einrichtungen bei der Königlichen Akademie, welche durch die weise Fürsorge Seiner Exzellenz des Herrn Staatsministers von Altenstein unsre Anstalt vervollkommenen *).“

„Nach dieser neuen Einrichtung sind die drei untern Klassen der Zeichnungs-Schule in gewissem Sinne von der Akademie getrennt, als eine für sich bestehende Anstalt der allgemeinen bürgerlichen Ausbildung angehörig, wo alle Jünglinge und Knaben aufgenommen werden, um nach ihren Bedürfnissen im Zeichnen unterrichtet zu werden, und schneller oder langsamer die vorgeschriebenen Cursen, nach ihren Fähigkeiten und ihrem Fleiss, durchzumachen.“

„Aeusserst jedoch einer der Schüler dieser Schule den Wunsch, zum eigentlichen Kunststudium überzugehen, so muss er sich den Prüfungen der zu diesem Zweck eingerichteten besonderen Klasse unterwerfen. In den drei untern Klassen wird bloss nach vorgelegten, gezeichneten Originalen copirt. Die Prüfungen dieser Klasse nun, bestehen im Zeichnen nach dem Runden, als dem eigentlichen Anfang des Kunststudiums, und den dazu nöthigen Anfangsgründen der Perspective. Ein Jüngling, welcher den wiederholten Prüfungen dieser Klasse nicht Genüge zu leisten fähig war, kann sicher

*) Man sehe den umständlichen Bericht im Januarhefte des Berliner-Kunstblattes von 1829, Seite 1—1

„sein, dass die Natur ihm Talent zur Kunst versagt hat, und wird wohl thun, sich einen andern Lebensberuf, als die Kunst, zu erwählen.“

„Aber auch diejenigen, welche die Prüfungen bestanden haben, und nun die Erlaubniss erhielten, in die höheren Klassen des Unterrichts einzutreten, zu welchen das Zeichnen nach dem Runden und das Studium nach dem lebenden Modell gehört, sind darum nicht sicher, wahren Beruf zur Kunst zu haben; noch weniger lässt sich künstlerische Ausbildung auf leichtem Wege erwerben. Ausser den Kenntnissen der Anatomie, Perspective und den andern wissenschaftlichen Studien ist ein ausdauernder, täglicher praktischer Unterricht nothwendig, welchen man nur in der Werkstätte eines Meisters erhalten, den aber die Akademie nicht geben kann.“

„Die Regierung ist bemüht gewesen, eine vorzügliche Sammlung von Gyps-Abgüssen antiker Bildwerke aufzustellen, die Königlichen Gallerien sind reich an bedeutenden Gemälden aller Schulen und die nahe Vollendung des Museums verspricht den leicht zugänglichen Anblick aller jener zum Theil zerstreuten Schätze der Malerei und der antiken Marmorwerke. So sehr der Anblick aller dieser Werke auch dem Kunststudium und der Einsicht förderlich ist, so wird der Nutzen für den jungen Künstler doch nur erst dann eintreten, wenn er in der Schule eines bestimmten Meisters die ersten Schwierigkeiten hat einsehen und überwinden gelernt, wenn er durch anhaltenden, ausdauernden Fleiss schon einen gewissen Grad von Kenntnissen erworben hat. Selbst mit dem glücklichst begabtesten Talent muss anhaltender Fleiss vereinigt sein, um in der Ausübung der Kunst würdige Fortschritte zu machen.“

„Als Anerkenntniss des Fleisses, nicht als Belohnung desselben, als ein Zeichen, dass wir die durch fortgesetzten Fleiss gemachten Fortschritte bemerkt haben, sind zweien der jungen Künstler und Schüler, welche in dem Winterhalben-Jahre die Klasse des Zeichnens nach dem lebenden Modell besucht haben, Medaillen zuerkannt. Und da uns Seine Excellenz der Herr Minister eine Summe Geld zu ähnlichen Anerkenntnissen überwiesen hat, so freuen wir uns, dadurch in den Stand gesetzt zu sein, einer grösseren Anzahl von Zöglingen den aufmunternden Beweis unserer Aufmerksamkeit auf ihre Fortschritte, durch die ihnen zuerkannten Unterstützungen, geben zu können. Wir wünschen, dass diese dazu dienen mögen, sie auf dem betretenen Pfade fortzuleiten. Mehrere unter ihnen haben schon die Medaille erhalten, andere sind schon im vorigen Jahre mit ähnlichen Geldunterstützungen bedacht worden, welche sie jetzt zum zweitenmale erhalten, und mit Freuden werden wir zu andern Zeiten ihnen andere Auszeichnungen angedeihen lassen, wenn wir fortgesetzt ihren Fleiss und ihre Fortschritte gewahr werden, welche wir zugleich als die schönsten Früchte unserer Bemühungen und unseres Unterrichts betrachten.“

Eben so schmeichelhaft für die Akademie überhaupt, als genugthuend und ermunternd für die näher Betheiligten war es, dass nach Beendigung der amtlichen Vorträge Se. Excellenz der wirkliche geheime Staatsminister des Innern Freiherr von Schuckmann sich erhob, um in den huldvollsten Ausdrücken dem Directorium seine Anerkennung der Bemühungen und Verdienste der Akademie um die Veredlung des Kunstfleisses in der Hauptstadt, wie in den Provinzen, durch eine einfache herzliche Anrede zu bezeugen. Die Akademie

erhielt dadurch einen neuen Anlass, sich dankbar der Verdienste zu erinnern, welche Se. Excellenz in einer sehr verhängnissvollen Zeit sich als Curator der Akademie um dieselbe erwarben *).

Was nun die Ausstellung selbst betrifft, so durfte man sie, als ersten Versuch in dieser Art, wohl erfreulich nennen. Von den eingelieferten zahlreichen Probearbeiten der Kunst- und Gewerk-Schulen waren blos die vorzüglichsten ausgewählt, um einen Ueberblick der Thätigkeit und Leistungen derselben zu gewähren. Unter den Provinzial-Kunst-Schulen hatte unleugbar die zu Breslau das Trefflichste geleistet und am meisten ihrer Bestimmung entsprochen; jedoch begnügen wir uns billig mit diesem allgemeinen Urtheil, ohne auf Einzelheiten einzugehen.

*) Als am Ilten Januar dieses Jahres die Jubelfeier des funfzigjährigen Staatsdienstes Sr. Excellenz des Staatsministers Freiherrn von Schuckmann begangen wurde, hatte deshalb die Akademie der Künste eine Deputation an denselben abgeordnet, um dem Jubilar den Dank und die Glückwünsche auch dieses Institutes darzubringen. Jene Deputation bestand, ausser dem Director und dem Sekretär der Akademie, aus dem Professor Niedlich, als Senior des akademischen Senats, und den Professoren Rauch, Wach, Rabe und Zelter, als Repräsentanten der vier schönen Künste, deren Pflege der Akademie anvertraut ist, nemlich der Bildhauerei, Malerei, Baukunst und Musik, welche letztere erst durch eine Anordnung des edlen Jubilars während seines Curatoriums (bis zum Jahre 1817, wo ein besonderes Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten gebildet wurde) in den Geschäftsbereich der Akademie mit eintrat. Die Deputation erfreute sich der gnädigsten Aufnahme, und der Sekretär der Akademie, Professor Toelken, richtete bei dieser Gelegenheit folgende Anrede an den Jubilar, die wir uns erlauben hier einzurücken, da sie nur den ungehenselten Ausdruck der Gesinnungen der Akademie enthält:

„Die Königliche Akademie der Künste schätzt sich glücklich, an diesem feierlichen Tage mit vorzüglichem Recht sich in die Reihen derer stellen zu dürfen, welche Ew. Excellenz ihren Dank und ihre Glückwünsche darbringen. Sie fühlt es tief und erkennt es laut an, wie entscheidend für ihre Wohlfahrt es war, dass nach den Bedrängnissen, welche das Vaterland getroffen hatten, Ew. Excellenz, durch Dero hohe amtliche Stellung, die Sorge anheim fiel, den Wissenschaften und Künsten ihren Flor und ihre Ermunterungen wiederzugeben; indem alle, diesen edlen Zwecken gewidmete Anstalten, und unter ihnen besonders die Akademie der Künste, durch Dero Erwirkung der königlichen Munificenz reicher und zweckmässiger ausgestattet wurden, als je vorher. Ausserdem bezeugten wiederholt sehr bedeutende Vermehrungen der Sammlungen der Akademie die Derselben von Ew. Excellenz gewidmete liberale Sorgfalt.“

„Die Akademie ist deshalb stolz darauf, Ew. Excellenz schon lange unter ihre Ehrenmitglieder zählen zu dürfen, und sie erfährt in der ausgezeichneten Gunst, welcher Ew. Excellenz viele ihrer Mitglieder würdigen, noch fortwährend unschätzbare Beweise der eben so nachsichtigen als ermunternden Aufmerksamkeit, welche Dieselben von jeher den Künsten widmeten.“

„Immer verdanken diese ihre Fortschritte und ihr Gelingen grossentheils dem Wohlwollen, das ihnen entgegenkommt. Bei der heutigen Jubelfeier und dem Rückblick auf Dero seit einem halben Jahrhundert dem Vaterlande geweihten segensreichen Thätigkeit, darf also die Akademie nicht blos für sich, sondern im Namen der vaterländischen Kunst und aller ihr sich Widmenden, Ew. Excellenz, als deren mächtigen Beförderer, ihren tiefgefühlten Dank ehrfurchtsvoll darbringen, und zugleich den wohlbegründeten herzlichsten Wunsch aussprechen, dass Dero wohlthätige männliche Wirksamkeit dem Heil des Staats und dem Gedeihen der Kunst, noch lange möge erhalten bleiben.“

Aus allen, selbst den minder bedeutenden Provinzial-Instituten, zeugten wenigstens einzelne sehr gelungene Arbeiten von befriedigenden Fortschritten. Die mit Zirkel und Lineal gemachten Risse verdienten im Allgemeinen den Vorzug vor den freien Handzeichnungen. Nach denen der Hauptstadt hatte die Kunstschule zu Breslau in jeder Beziehung am meisten Erfreuliches geleistet. Bei den von einigen anderen Instituten eingesandten Arbeiten fand indess die Akademie sich zu der Bemerkung veranlasst, dass die nächste Bestimmung der Gewerkschulen, die Weckung und Bildung eines höheren Schönheitssinnes bei den dafür empfänglichen Handwerkern, nicht immer scharf genug ins Auge gefasst, und von der ebenfalls wünschenswerthen allgemeinen Erziehung für Kunst und Kunstgenuß gehörig getrennt worden sey; namentlich aus Danzig lagen 227 Zeichnungen vor, unter denen manche in andrer Beziehung sehr lobenswerthe, während nur von sechs Handwerkern sich Arbeiten darunter befanden. Es wird daher nicht unangemessen seyn, hier einiges Nähere über den bei den Gewerkschulen zu beobachtenden Lehrgang einzuschalten, zumal da es sonst leicht scheinen könnte, dass bei der Ertheilung der Prämien mehr Eigensinn, als rücksichtslose Anerkennung des Verdienstes vorwalte.

Es würden diese für die Volksbildung so wichtigen Schulen ihren Zweck ganz verfehlen, wenn sie die Veranlassung würden, bei Handwerkern einen ungehörigen Dilettantismus zu wecken, der meistens nur dienen könnte, ihnen ihr eigentliches Geschäft zu verleiden, oder sogar sie dafür untüchtig zu machen. Zeichnungen menschlicher Köpfe und ganzer Figuren oder einzelner Theile, sorgfältig mit Licht und Schatten ausgeführte Blätter, so wie alle auf den Effect berechnete, sogenannte Parade-Zeichnungen, sind von diesen Schulen ganz auszuschliessen. Das erste und nöthigste für die Mehrzahl der Handwerke und allen förderlich ist die geschickte Handhabung des Zirkels und Lineals, worauf deshalb vor allen Dingen zu halten. Bei den freien Handzeichnungen ist auf die Eigenthümlichkeit der einzelnen Gewerke Rücksicht zu nehmen, zuvörderst aber für die nöthige Uebung und Tüchtigkeit in den ersten Anfängen zu sorgen, weil sonst die zu wünschende Sicherheit und Eleganz unerreichbar bleiben. Mit Reliefs bedeckte Gefässe und überhaupt alle complicirten Compositionen eignen sich nicht zu Vorlegeblättern. Einfache aber geschmackvolle Ornamente oder zu Ornamenten passende Pflanzentheile und dergleichen werden dem Zweck am besten entsprechen. Allein immer bleibt ein guter Umriss die Hauptsache, mit nur leichter Schattirung belebt, nicht ausgeführte Prunkbilder.

Dies alles gilt jedoch zunächst nur für die Gewerkschulen. Den Bemühungen der Directoren und Lehrer derselben, auch anderweitig für die Ertheilung eines zweckmässigen Kunstunterrichts zu sorgen, verdient darum eine nicht minder lebhaftere Anerkennung. Von dem in dieser Beziehung Geleisteten ebenfalls durch eingesendete Proben unterrichtet zu werden, ist höchst erfreulich und dankenswerth. Aus den Kunstschulen in Erfurt, Halle und Danzig, besonders der letzten, lagen diesmal sehr zahlreiche, zum Theil achtungswerthe Arbeiten dieser Art vor; und bei künftigen Ausstellungen wird es ohne Zweifel möglich seyn, dieselben von denen der Gewerkschulen schärfer zu trennen. Jene gehören in eine Reihe mit denen der hiesigen akademischen Zeichenschule. Da jedoch die Ertheilung von Medaillen, dem Statute gemäss, bloß auf Handwerker beschränkt bleibt, indem diese der Ermunterung am meisten bedürfen, so ist es für die übrigen nicht zurücksetzend, keine erhalten zu haben.

Unter den Arbeiten der hiesigen Gewerkschule waren so gelungene, obgleich zum Theil von Schmieden, Tischlern, Webern u. s. w. herrührend, dass sie als Vorlegeblätter dienen könnten; besonders ausgezeichnet waren mehrere in Thon und Wachs modellirte Ornamente, vorzüglich aber einige in Kupfer getriebene Figuren nach antiken Vorbildern.

Die Probeblätter der Zeichenschule gaben ein deutliches Bild des Lehrganges in den drei Klassen derselben; minder befriedigend musste man aber in dieser Beziehung dasjenige nennen, was aus den verschiedenen Lehrabtheilungen der Akademie selbst vorlag. So hätten z. B. die Proben der anatomischen, der Thier- und Landschaft-Studien, besonders auch die Arbeiten nach dem lebenden Modell zahlreicher und vollständiger seyn können. War doch sogar die Mehrzahl der prämiirten Arbeiten nicht ausgestellt! Künftig wird es ein Leichtes seyn, diesen Uebelständen vorzubeugen.

Aus der Klasse für Architektur-Zeichnung, nebst Optik und Perspective, so wie aus der des Zeichnens von Ornamenten für Architekten, lagen indess sehr befriedigende Proben vor, obwohl es nicht die Absicht seyn kann, hier ins Einzelne zu gehen; weshalb wir auch die beachtenswerthen Studien der Eleven in Bildnissen nach der Natur nur ganz im Allgemeinen erwähnen.

Besonders erfreulich aber waren die Arbeiten aus den Atteliers mehrerer Künstler, indem sie den Beweis lieferten, wie zweckmässig der allgemeine Unterricht der Akademie durch jene ergänzt wird. Die Malerschule des Professors Wach hatte grosse Zeichnungen nach der Antike, gezeichnete und in Oel gemalte Acte nach dem lebenden Modell, Studien von Kindern, Köpfen, Porträts, landschaftliche Skizzen, einige Kopien und überhaupt eben so zahlreiche als mannigfaltige und ausgezeichnete Arbeiten ausgestellt. Aus der Malerschule des Professors Begas waren die Studien nach der Natur minder zahlreich, dagegen fanden sich unter den selbstcomponirten Zeichnungen und Skizzen viele von eigenthümlicher, reicher Erfindung. Aus der Kupferstecher-Schule des Professor Buchhorn sah man höchst saubere Federzeichnungen. Auch die Maler-Ateliers von Ludw. Wolf, Kolbe und Ternite hatten schätzenswerthe Proben geliefert, unter denen einige Compositionen von Bouterweck, Schüler des Professor Kolbe sich sehr auszeichneten. Aus den so thätigen Atteliers unserer Bildhauer war diesmal nur sehr wenig vorhanden, dagegen hatte die Ciselir-Schule von Coué in Erzgüssen, Ciseluren, getriebenen und gestochenen Arbeiten zahlreiche und vortreffliche Werke geliefert, denen die allgemeinste Anerkennung entgegen kam.

E. H. T.

Ueber
ein Frescogemälde des Cornelius,
 in der Glyptothek zu München;

von
 dem Architekten Herrn E. Hess in Magdeburg.

Der Maler Cornelius hat sich durch Ausschmückung der Münchener Glyptothek etc. mit Gebilden seiner Erfindung in der neueren Zeit so glanzend ausgezeichnet, dass jeder Künstler und Kunstjünger nicht genug des Rühmlichen von seinen Leistungen vernehmen kann. Unter seinen Werken zeichnet sich auf eine vorzügliche Weise die Darstellung der Zerstörung von Troja aus, und es möge der edle Künstler in diesem Versuch, sein gemaltes Gedicht mit Worten zu schildern, das Bestreben erkennen, zu einer gerechten Würdigung seines Verdienstes beizutragen.

Der Gegenstand, dessen Darstellung der Maler sich zur Aufgabe gemacht hat, ist eine Scene des Schauers und Entsetzens. Zwei der berühmtesten Dichter des Alterthums haben ihr Genie aufgeboten, um der Nachwelt die Beschreibung derselben auf eine so energische, anschauliche, durch sich selbst schon das Gemüth tief ergreifende Weise zu übergeben, dass der Künstler dadurch einen Stoff erhielt, den er nur geistreich und ausdrucksvoll zu formen und vorher durch das Studium jener herrlichen Dichterstellen sich in diejenige Situation zu versetzen brauchte, welche seine Phantasie so mächtig begeisterte, dass der ganze dem Auge vorzuwühlende Moment hell, klar und idealisch vor seinem künstlerischen, inneren Auge da stehen mußte; wonach dann sein Geist die flüchtigen Gebilde der Phantasie auf eine Basis des Nothwendigen herabzuziehen, das Einzelne einem Allgemeinen unterzuordnen und das Zufällige vom Nothwendigen zu scheiden hatte. —

Um uns die verhängnissvolle Begebenheit sofort erkennen zu lassen, rückt er die Hauptpersonen aus Troja's Herrscherfamilie, namentlich Priamus und Hekuba, in den Vordergrund und die prophezeihende Cassandra zwischen die Haupthelden Agamemnon und Menelaos in weitere Entfernung; und während er links, wohl gruppiert, die griechischen Helden mit Theilung der Beute beschäftigt, rechts den Aeneas in Aphrodite's Schutze entweichen lässt, stellt er mitten zwischen Rauch und Flammen gleichsam als verhängnissvollen, mahnenden Dämon, das Trojaische Pferd tief in den Hintergrund.

Das sind die Gruppen in Ilium's zerstörter Pergama, von Cornelius dem Meister, der sich durch richtiges Auffassen derselben das Recht erwarb, sie darzustellen.

Was die Katastrophe betrifft, so ist sie würdig und entsprechend gewählt worden. Es ist der Augenblick, kurz nach welchem das Entsetzlichste geschehen soll: wo dem Beschauer die furchtbare Vergangenheit lebendig aufgedeckt, wo die tiefen Züge der Ruhe mit denen des Schmerzes rührend und würdig gemischt sind, wo die feierlichen Wortklänge der Seherinnen Verderben über die Zerstörer ihres Hauses herabbeschwören, wo die Kinder der

alten, an ihrem Geschieke verzweifeln Hekuba aus den schützenden Armen der Mutter von den wilden Eroberern in's Elend gerissen werden, wo mit einem letzten Schrei die Heliogattinn Andromache in kalter Ohnmacht niederstürzt, wo ihr Kind, das letzte männliche Opfer des Podarkischen Herrscherstammes, durch die ungefesselte Wuth des feindlichen Neoptolem hinabgeschleudert wird über die nicht mehr blinkenden Zinnen der zerbrochenen hohen Königsburg. Es ist der letzte grauenvolle (aber dennoch nicht zu sehr entsetzliche und daher für's Auge noch zu ertragende) Act des blutig endenden, unsterblichen Krieger.

Selbst für die Ueberwinder liegt so viel Grauen in der betrübenden Scene, dass von den seit zehn Jahren ausharrenden, endlich siegenden Hellenen auch nicht ein einziges Antlitz die Freude oder ein Lächeln des Sieges zurückstrahlt.

Ort, Personenmasse und Moment ist also nun vor unseren Augen. Die Stärke und Lebendigkeit der dadurch in der Phantasie erwachenden Empfindungen, die geschichtlich bekannten Thaten jeder einzelnen Person, die dadurch im Gemälde augenblicklich erkannten Personen selbst, die geschichtliche That im Allgemeinen genommen, die Namen Homer und Virgil — Alles dient dazu, das Ergreifende des Angeschaueten noch ergreifender zu machen, die hervorgebrachte Rührung und den Antheil zu erhöhen, jene heilige Mahnung der Vergangenheit im fühlenden Herzen zu entzünden, der man so gern und ganz sich hingiebt, wir sehen ein klassisch schönes Gemälde vor uns stehen, in welchem die Helden der Ilias und Odyssee, die vielfach besungenen Heroen der Griechen, versammelt erscheinen in dem Schlussacte einer jahrelangen Handlung, an die sich die gefeierte Kunst der Alten anknüpfte, der wir so tausendfältige Genüsse und auch den jetzigen verdanken. Ja man fühlt bei längerer Betrachtung dieses wunderwürdigen Gemäldes sich so sehr hingerissen, dass es zweifelhaft wird, ob wir hierbei dem Dichter, oder dem Maler mehr verdanken. Beide haben geschildert; der erste für's Herz, und, man möchte sagen, für die sinnliche Anschauung; der letztere erst für's Auge und durch dasselbe für das Herz. Jener überliess dem Herzen die sinnliche Ausbildung, dieser suchte durch die sinnliche Anschauung dem Gegenstande zuerst Eingang in's Herz zu verschaffen, um sodann durch äussere Eindrücke zu Vorstellungen den Gang zu bahnen, und Geist und Sinne in eine freie Harmonie zu bringen. Das Gebilde des Einen ist so voll- und willkommen, wie das des Andern, und beide vereint geben unstreitig dann das Vollkommenste, die Befriedigung für Geist und Sinne zugleich.

Und es bleiben zum Glück für den Künstler noch mehr solcher Scenen übrig; der Pelide ruhte längst schon am Rhoeum, als Pergama erbebt; längst schon hatte Thetis die laute vielstimmige Todtenklage zugleich mit den schwarz einher rauschenden Meeresfluthen an seinen Grabeshügel hingewälzt. Polyxena hatte längst schon auf Achilles Grab mit lauter schmerzlicher Liebesklage dem Helden sich nachgeopfert. Längst schon hatte Hektors Viergespann verlassen gerast und Ecton's Tochter getrauert über den Fall von Ilium's Schirm etc.

Nicht allein im Grossen ist Cornelius grossartig, er ist's im Gewöhnlichen und im Kleinsten. Klarheit der Erfindung, Proportion und Haltung, Ausdruck des Innersten, Kraft und Harmonie zugleich, Erhabenheit und glänzende Technik — Alles dieses steht ihm zu Gebote. Das Zufällige verbirgt sich in seinem Werke so bescheiden, wie sich das Nothwendige von selbst hervorhebt. —

Die Hauptfigur im Vordergrunde ist Priamus; unter und hinter ihm liegt einer seiner

Söhne. Beide haben ausgekämpft; der letztere stützt sich im qualvollen Todesschmerze auf den kalten Marmorblock und sein schmerzerfülltes Angesicht bildet einen Gegensatz des jugendlichen Todeskampfes mit der Ergebenheit in das unabwendbare Verhängniss, den des Vaters Antlitz noch im Todesschlummer ausdrückt. Wie jene Züge den Kampf, so tragen diese die Ruhe des Todes an sich. Wo jener lang sich ausgestreckt hat, nach und nach in jedem Gliede dem Tod eine Beute, hat dieser ruhig sich und männlich, ja fast mit der dem Alter eigenen Schwäche, zusammengekauert, eine Lage, die des Priamus unwürdig erscheinen würde, wenn das in der Rechten festgehaltene kurze Schwerdt nicht zeigte, dass er nicht ohne Gegenwehr dahin gesunken.

Vor Priamus schleudert Neoptolem den kleinen Astyanax in den Abgrund. Mit der einen Hand das Haar, mit der anderen einen Fuss des Kindes fassend, opfert er die kleine Unschuld grausam der bitteren Völkerrache. Weggewandt ist sein Angesicht, man soll dem mordbegierigen Blicke nicht begegnen: der Bildner fürchtete, den Effect durch ein Entsetzen einflüssendes Antlitz zu stören. Schreiend umklammert der Knabe mit der Linken die Hand des Barbaren, mit der Rechten das Gewand der Mutter, die, selbst den Liebling fassend, in ohnmächtiger Erschlaffung rückwärts über zur Erde sinkt.

Mit wehenden, gelösten Haaren um's Haupt, schmiegt sich hier eine der Töchter Priam's, verzweifelnde Zuschauerin der grauenvollen That, mit starrem Blicke, mit der Hand die Augen verdecken wollend, und doch nicht vermögend, den Blick vom entsetzenden Schauspiele abzuwenden, ihren Mund zum Schrei halb geöffnet, an die alte Mutter Hekabe, welche in stummer Ergebung, dumpf vor sich hinbrütend, an allem verzweifelnd und ihr Leben aufgebend, in der Mitte ihrer Töchter sitzt. Ihr Jammer ist zu gross, als dass sie ihn nur beweinen könne: lebend, ist ihr Geist, ihre Kraft, ihr Blick, dem Leblosen verfallen, und so sitzt sie, gekrümmt und thränenlos, umgeben von ihren Töchtern, die sich jammernd und hilfesuchend an sie schmiegen und sie umklammern, und so eine unendlich rührende Scene weiblichen Jammers darstellen.

Thränenlos, mit verwirrt herabhängendem Haar, in keiner Mutter Schosse Schutz suchend, verlassen vom girrenden Alexandros, kniet die im Schmerz noch schöne Stifterin alles dieses Jammers, und klammert sich an eine Säule der Halle. Dennoch sind ihre Bewegungen so anmuthig, als wenn sie im Leiden noch bezaubern müsse. Verlassen ist Leda's Tochter und kummervoll ihr Antlitz. Was man in Keines Angesicht lieset, steht in dem ihren klar und deutlich — die Schuld. Unser Mitleid mit ihr wird dadurch geschwächt, weil auch wir sie schuldig fühlen. — Die Rache ist der Reizenden nahe.

Hart an ihr stehend, und die einst so heiss geliebte, so weit gesuchte Ungetreue nicht erblickend, steht Menelaos, ein wahrhaft Griechischer Held mit schönem geringelten Haar, gerade so, wie ihn Philostrat schildert, sorgfältig im Anzuge; aber nicht leuchtet aus seinen Augen der kühne Blick des Bruders. Man gewahrt in ihm den Unkräftigen, den Helena verliess, trotz seines edelen Griechischen Hauptes. Er ist eben im Begriff, der Hekabe eine der an sie geschmieigten Töchter zu entreissen, die sich jammernd um die Mutter schlingt. In seinem Antlitz liegt eine gutmüthige Aufforderung; es scheint, als sey er der bösen That nicht fähig, der Mutter die Tochter zu rauben, als gehe sein früheres Schicksal und sein Schmerz dem Geiste mahnend vorüber.

Mitten im Hintergrunde endlich steht, hoch erhabener Gestalt, mit frei flatterndem

Haare, das durch einen Kranz zusammengehalten wird, die stets verkannte Cassandra, mit flammendem Blicke, Hohn sprechend dem vergeblich sie zurückhaltenden Agamemnon *). Sie muss sie aussprechen, die dem Pelopiden Unheil kündenden Worte, sie spricht, Allem trotzend, sie laut aus, Luft machend ihrem gerechten Zorne: denn ihr liegt nach dem vor ihr befindlichen Anblicke nichts mehr an ihrer Selbsterhaltung. Auf ihrem heroischen Antlitz liegt das natürlichste Pathos verbreitet: sie ist die einzige nachdenkende Zeuginn der That unter den Hauptpersonen. Man sieht ihr an, dass sie nicht unempfindlich sey gegen alle Schrecken, sondern dass ein Kampf in ihrem Inneren tobe, aus welchem ihr äusseres Wesen jedoch siegreich hervorgeht; denn, mit Gewalt ihre Gefühle verbergend, sucht sie dieselben gleichsam mit der einen Hand in ihre Brust zurückzudrängen, gleichsam wie zu ihrer Vertheidigung einen versteckten Dolch hervorzuziehen.

So steht sie kühn da, gleich einer Göttinn, in der das Menschliche vergeblich gesucht wird, und die Zukunft liegt vor ihrem Blick aufgethan. Daher die Hoheit, die mitten in dieser Scene des Jammers auf ihrer Stirne thront, und sie dennoch nicht kalt und unempfindlich macht dagegen, indem mit dem würdevollen Ausdruck leise Züge des Schmerzes gemischt sind. Während der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit sich charakterisirt, zwingt sie den wilden Pelopiden, ihre hohe Würde zu achten. Hoch gen Himmel streckt sie die beschwörende Hand, die Agamemnon staunend zurückzuziehen strebt.

Der letztere erscheint als ein kühner und rüstiger Kriegermann: Man liest in seinen Zügen, dass es ihm Leid thue, zuletzt noch gegen ein wehrloses Weib einen Kampf begonnen zu haben.

Durch Troja's Eroberung hatte sich die Prophezeiung Cassandra's, der man, zufolge Apollon's Zauberspruch, bis dahin nie hatte Glauben schenken wollen, als gegründet bewährt, und dem Künstler war es daher freigestellt, Agamemnon's Geberden den Glauben an die Wahrheit der ihm eben werdenden Prophezeiung einzudrücken. Hinter der hehren Prophetin wälzen sich grausig Rauch und Flammen zwischen den ausgestorbenen Wänden herum, und ein greller Anblick für die Trojer ragt das Epeische Pferd grausig und gespenstig über den Pelopiden herüber.

Endlich erscheint uns zur Linken, der Hauptscene entrückt, der Held Virgil's, Aeneas, seinen lebensmüden Vater Anchises, der die Penaten mit schwachem Arme hält, auf den Schultern tragend, dessen Arm mit der Linken, das Schwert mit der Rechten haltend, dem Gräuel entfliehend, um die Seinigen zu schützen. Der Künstler hat diese Attitüde gewählt, wie sie uns Dionys von Halikarnass in einer Stelle aus dem leider nicht auf uns gekommenen Drama des Sophokles, Laokoon betitelt, aufbewahrt hat.

Die vorhin geschilderte Hauptscene stellt sich diesen Fliehenden in ihrer ganzen schrecklichen Gestalt entgegen. Der Künstler hat in der Darstellung von Aeneas Angesicht alle mögliche Kunst der pathetischen Wirkung aufgeboten. Die Stirn ob des grässlichsten

*) Nach Philostrat wurde Cassandra durch den Lokrischen Ajax vom Altare der Athene gerissen, und diesem durch Agamemnon wieder geraubt. Der Künstler bleibt daher auch hier der Geschichte gefreu durch die Gruppierung der mit einander in Beziehung stehenden Personen. Cassandra folgte auch (nach Pausan. II. 16.) dem Agamemnon nach Mykenae, wo sie, nebst den ihm gebornen Zwillingen, von Aegisthus ermordet wurde.

Anblickes tief furchend, den Mund schmerzlich zusammenziehend, um seinen Grimm zu verbeissen, den Arm unwillkürlich zu zucken scheinend, in dessen Hand er das entblösste unthätige Schwerdt krampfhaft umspannt hält, das Auge starr hingewandt und dennoch bemüht, es ruhig schauen zu lassen, den Unmuth und verzogenen Grimm in den Linien der Nase aussprechend, stille männliche Verzweiflung und dennoch Fassung genug im Antlitz, fühlt der Held nicht die Last, die er auf den Schultern trägt. Aus seinem Angesicht leuchtet es, dass ihn nicht sein, vielmehr das Leiden der vor ihm befindlichen befreundeten Dardaner quält, und dass es ihm leider von Aphrodite auferlegt ist, noch die Seinigen zu retten, nachdem alle Uebrigen verloren sind. Und er kann nur retten, indem er sich schont; daher treibt ihn Pflicht für den Vater, zärtliche Besorgniss für des Knaben Wohl vorwärts. Die Scene des Schreckens vor sich mit dem Blick überfliegend, sieht er hier voll drohender Wolken eine Stirn, deren Uebermuth er nicht demüthigen, da eine Miene des Entsetzens, die er nicht beruhigen, dort ein Gesicht, auf dem der Todesschweiss hervorbricht, den er nie wegwischen kann. Der Kampf in ihm wird gross, er zwingt gleichsam das Gesehene von sich zurück, um die Brust nicht zu zersprengen und alle Zügel der gebändigten Kraft schiessen zu lassen — und indem er das Auge nicht schliessen, nicht abwenden kann vom schrecklichen Anblick, muss er noch kämpfen, sich ihm endlich zu entziehen. Während Alles um ihn herum genugsam beschäftigt ist, sieht er, ohne bemerkt zu werden, und kämpft unter Allen den härtesten Kampf: denn er muss unthätig bleiben.

Geduckt und furchtsam zusammengeschmiegt, erblicken wir neben Aeneas seinen kleinen Sohn. Aengstlich neben dem Vater herschreitend, mit beiden Aermchen den lastenden Helm umspannend, um ihn fortzuschaffen; traurig, neugierig, und mit kindlicher Wehmuth auf das Gemälde des Unglücks seine Blicke verfend, nimmt er durch seine zarte Haltung, durch das Ansprechende und kindlich Naive seines ganzen Wesens uns so ein, dass wir nicht ohne Rührung bleiben bei diesem Gegenstande der reinen Unschuld, nicht ohne Aengstlichkeit dem Gedanken Raum geben können, dass dem lieblichen Kinde mitten im Kampfgewühle ein unglückliches Ungefähr dasselbe Schicksal entgegenschicken könne, das dem Astyanax zu Theil geworden. Mit Angst scheint er auf diesen unglücklichen Knaben hinzublicken, mit dem er vielleicht vor wenigen Stunden kindliche Spiele freudig noch durchjauchzte.

Wir verlassen die schön gewählte Episode des Kindes, Mannes und Greises, (Enkel, Vater und Grossvater), die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hell und ergreifend vor die Seele führt, und endlich wendet sich das durch die verschiedenen traurigen Anblicke ermüdete Auge zu den griechischen Helden, die aus einem Helme die Beuteloose ziehen; hier erst findet dasselbe die gewünschte Ruhe. Leicht aufgeschürzten Gewandes erhebt sich Odysseus, eines der wichtigen Loose zu ziehen. Erwartungsvoll stehen die härtigen Krieger, welche die Iliade vergöttert hat, um ihn herum, und im Hintergrunde ein schöner, jugendlicher Heros, wahrscheinlich Nireus, der schönste der Hellenen. Die Wichtigkeit der Beute, die gespannte Erwartung eines Jeden lässt keinen freudigen Zug in den Angesichtern der Loosenden aufkommen. — Homer hat sie überdiess zu ehrwürdig geschildert, als dass ihnen der Künstler auch nur ein einziges Lächeln hätte andichten sollen. Vielleicht gedenken sie gerade hier mit Wehmuth der schon gefallenen, nicht theilnehmenden Heroen, des Protesilaos, Palamedes, Antilochos, Diomed, Sthenelos, Ajax des Tamoniers etc.

Diess ist des Cornelius Gemälde, entworfen mit derjenigen harmonischen Zweckmässigkeit, die unter allen Umständen Befriedigung gewährt.

Man sieht hin und muss immer wieder hinblicken; und jede der zarten, der kühnen Gestalten zieht das Auge an zu vielfachem Interesse; jeden Körper, jedes Angesicht kann selbst der Künstler hier studiren. Jene Züge zeigen, wie mächtig sie die Feinde in Schrecken; diese wieder, wie zauberisch sie die Männerherzen in Flammen gesetzt haben.

Nur das Genie konnte dies alles auf die todte Wand hinzubauern; der Beschauende fühlt sich unwillkürlich hingerrückt in die Gefilde Ilions, hin zu den zerstörten Säulenhallen der von Göttern gegründeten Pergama. Ob dem Künstler sein Genie, oder ob es ihm das tiefe Studium der antiken Muster eingegeben, in diesem Meisterbilde ein Gemälde der Thatenstille darzustellen, oder ob beides zugleich ihn hierzu bestimmte, bleibe hier unentschieden. Der Farnesische Hercules ist dargestellt, wie er, nachdem er den, die goldenen Aepfel der Hesperiden bewachenden, Drachen getödtet hat, von seinem mühsamen Werke ausruht. Der Torso im Belvedere, der sterbende Fechter, endlich auch der Apoll vom Belvedere, wie er den Python erlegt hat, — alle diese vorzüglichen Reste der classischen Kunst erscheinen uns in absichtlich so gewählten Momenten, wo sie einen entscheidenden Hauptschlag schon ausgeführt haben.

So auch hier. Troja's Veste ist gebrochen, Laomedon's Stamm dahingesunken; die letzte Scene naht, wo Priam's Töchter in Sklaverei hinweggerissen werden. Der letzte blutige Schlag ist geschehen, und die endende Scene zeigt uns nur noch den Jammer der Ueberlebenden, die mordenden und erschlagenen Helden, und die verschwindende Morgenröthe der ewigen Stadt, nebst den sie verlassenden dahin scheidenden Penaten. So liegt ein Act des Hauptspiels vor uns als Gegenwart, und zur einen Seite sieht man die Personen, die ausgespielt, zur ändern diejenigen, deren Spiel erst noch beginnen soll, und an deren ferneres, im Glanz der Poesie leuchtendes Leben der Künstler eine neue Reihe von Darstellungen schicklich anknüpfen kann.

Ein Gemälde, wie dieses, ist würdig, zum Muster der Nacheiferung für alle junge Künstler aufgestellt zu werden. Cornelius zeigt, was die Kunst auch in der neuern Zeit zu leisten vermag, und neben ihm besitzen wir solcher Künstler mehrere, welche die fast unerreichbare Antike auf deutschen Boden gedeihend verpflanzen.

In Preussen und Bayern ist seit einiger Zeit für die bildende Kunst eine glänzende Morgenröthe aufgegangen; ein Feuer, das, angefacht von kunstliebenden Regenten, jegliches Genie auf eine schöne Weise wecken muss. Unter dem Schutze der Throne reifen Erzeugnisse, welche so wie der Mitwelt rege Beispiele zu genialen Fortschritten, einst der Nachwelt unvergängliche Schätze der Bewunderung und des Genusses seyn werden. Gewichen ist der verdorbene Geschmack des vorigen Jahrhunderts, und mit ausgezeichnetem Gelingen schreiten Sculptur, Erzguss, Malerei und Baukunst zum grossen Ziele der Vollkommenheit hin. Deutschland wird sich selbst auf eine Stufe der Kunst schwingen, die andere Länder nur noch in ihrer Vorzeit erblicken; und bald wird der Fremde im deutschen Lande Manches finden, was er in Italien vergebens gesucht hat.

E. Hess.

Beiträge zur vaterländischen Kunstgeschichte

aus der Provinz Westphalen.

Von dem Herrn Criminal - Gerichts - Director Dr. Gehrken zu Paderborn.

I. Ueber den Schüler Albrecht Dürer's, Heinrich Aldegrever aus Paderborn.

Um dem Wunsche der Redaction des Kunstblattes in etwas zu entsprechen, sollen nach und nach einige Beiträge zur Vervollständigung der allgemeinen Kunstgeschichte aus unserer Provinz geliefert werden, die bisher übersehen oder von Neuem aus dem Dunkel der Vorzeit hervorgezogen sind.

Den Anfang machen wir mit dem Künstler Aldegrever, um den Verehrern Albrecht Dürers, dessen herzerhebende Säcularfeier unlängst in Deutschlands verschiedenen Gauen zum dritten Male begangen, und mit so vieler Theilnahme aufgenommen ist, eine, wie wir hoffen dürfen, nicht unwillkommene Gabe anzubieten, da sie einen der besten Schüler des Altvaters deutscher Kunst aus unserer Provinz betrifft.

Seit mehreren Decennien hat der Verfasser dieses sich bestrebt, über diesen, nach Israel von Mekenen aus Becholt im Münsterschen unstreitig den ersten Platz in Westphalen einnehmenden Maler und Kupferstecher und seine übrig gebliebenen Werke Nachforschungen anzustellen, und an Ort und Stelle Erkundigungen einzuziehen, die nicht ohne Erfolg geblieben sind, wie aus den in verschiedenen Provinzialblättern gegebenen hier zusammengestellten Notizen hervorgeht *).

Heinrich Aldegrever (nicht Oldegraf oder Albert Greve) stammt aus einer Bürgerfamilie zu Paderborn, und war der Sohn des Herrmann Aldegrever und seiner ehelichen Hausfrau Catharine, auch Trippemecker genannt. Im Jahre 1502 geboren, wanderte er, nach der ersten Bildung in seinem Geburtsorte, zur Wiege deutscher Industrie und Erfindung nach Nürnberg, und genoss in Albrecht Dürers Kunstschule den nähern Unterricht in der Malerei und im Kupferstechen. Unter welchen Verhältnissen und wie lange dieser fortgesetzt wurde, bleibt noch unermittelt, allein mit dem Jahre 1527 scheint seine Rückkehr erfolgt zu seyn, und die eigene Arbeit in der Vaterstadt sowohl in der Malerei als im Kupferstechen, bis zum Jahre 1532, ihren Anfang genommen haben, wo in der unverkennbaren Manier seines grossen Meisters, sowohl in der Anordnung als in der Führung des sichern und kräftigen Grabstichels, mehrere kleine Kupfer in Duodez, unter andern die sieben Haupttugenden und Todsünden, auch verschiedene aus der römischen Geschichte entnommenen Darstellungen mit den Jahreszahlen ausgegeben wurden. Auf einem derselben ist das Kloster und die Kirche zum Abdieghof in Paderborn im Hintergrunde angebracht worden.

Die damals in den Westphälischen Städten wegen der Religionsneuerungen zuerst entstandenen Unruhen, die seinem Vater Verdruss und Strafe zuzogen, scheinen dem Sohne

*) In den Zeitschriften: Herrmann v. J. 1817, No. 2. und der Westphalia v. J. 1826. No. I. und 23, vorzüglich im Archiv für Geschichte und Alterthumskunde, herausgegeben von P. Wiegand, II. Band, III. Heft, Seite 331.

Heinrich Veranlassung gegeben zu haben, nach dem Beispiele verschiedener Paderborner Bürger, in die zehn Stunden entfernte und weit freiere Stadt Soest zu ziehen und dort Schutz und Bürgerrecht zu gewinnen.

Von dem Jahre 1532 an finden wir den Meister Heinrich als Soester Bürger in mancherlei Kunstfächern thätig und als Freund des Stadtrichters von der Helle (oder Holte) durch die neue Lehre, wie den Fanatismus der münsterschen Wiedertäufer gleich aufgeregt, mit der Ausgabe sehr gelungener Abbildungen der Hauptanführer, in kleinen Kupferblättern, beschäftigt. Vorzüglich fand der zu drei verschiedenen Malen von ihm bearbeitete *Cyclus* einer Westphälischen Bürgerhochzeit vielen Beifall, indem diese zweimal aus Stücken in 16mo und einmal aus 12 Blättern in 8vo erschienene Folge noch immer das treueste Bild von damaliger Sitte und Gewohnheit bei öffentlichen Veranlassungen und von der Kleiderpracht liefern, die im Anfange des 16ten Jahrhunderts in den Städten Westphalens eingeführt war.

Nach einem im Stadtarchive zu Paderborn wieder aufgefundenen Originalschreiben der Stadt Soest aus dem Jahre 1545 ersuchte diese den Magistrat zu Paderborn, ihrem ehrsamem Meister und Bürger Heinrich, als einzigem Erben der daselbst mit Tode abgegangenen Eltern die Erbschaft an Gelde, Kleinodien etc. ungehindert verabfolgen zu lassen, und es sind wegen der von ihm zugleich verkauften Grundgüter an den Stadtrichter zu Paderborn noch einige Nachrichten erhalten*).

In den letzten zwanzig Jahren seines thätigen Lebens scheint er die Oelmalerei in grossen Tafeln und Darstellungen, die wegen der Religionsneuerungen in den vaterländischen Kirchen und Klöstern in Verfall gerathen war, nicht mehr so anhaltend geübt, sondern mehr den Kunsthandel mit Kupferstichen, Satiren, Bücherverzierungen, Arabesken und Goldschmieds-Modellen mit seinen Schülern, auch vielleicht das Goldschmieden und die Verfertigung von Zierathen, betrieben zu haben.

Ausser seinen höchst seltenen, den Arbeiten Dürers gleichgeschätzten, gewöhnlich auf Holztafeln mit Kreidegrund gefertigten Oelgemälden, wird die Zahl seiner Kupferblätter auf 380 Stück geschätzt. Sie sind grösstentheils mit dem Monogram —*) und der Jahrzahl auf einer angebrachten Tafel (auch darin treu der Sitte seines Meisters) bezeichnet, und gehen bis zum Jahre 1558. Vorzüglich werden darunter die in den letzten Lebensjahren von ihm herausgegebenen Thaten des Herkules in 13 Blättern, und der barmherzige Samariter geschätzt, als die im vollendeten Stile des grossen Vorbildes gelungensten Darstellungen.

Der Sage nach haben Kunstfreunde und Schüler sein Andenken durch ein Denkmal mit seinem Kunst-Monogram und Inschriften versehen, — ehrend der Nachwelt überliefert, und solches auf dem Kirchhofe der Petrigemeinde in Soest neben dem sogenannten Leiden des Herrn aufgestellt; allein es ist längst mit dem Sterbetage des emsigen Künstlers und guten Bürgers, gleich andern öffentlichen Kunstwerken städtischer Kraft und Herrlichkeit, verschwunden.

Die bisher vorhandenen deutschen Künstlernachrichten erhalten sonach sämmtlich dahin Berichtigung, dass Heinrich Aldegrevier 1502 zu Paderborn geboren, um das

*) Die Urkunde ist in dem Archiv für Geschichte vollständig mitgetheilt worden a. a. O.

**) Man sehe auf beiliegender Tafel Fig. 4.

Jahr 1532 nach Soest gezogen, und wahrscheinlich im 56sten Jahre seines Alters an letztem Orte verstorben ist.

Als Beweis der nach seinem Tode in Soest fortdauernden, von ihm ausgegangenen Kunstschule, sind zwei noch gut erhaltene Kupferplatten gerettet; sie zeigen unverkennbar das Gepräge seiner Kunstfertigkeit und Behandlungsart; den frühern Werken des Aldegrevers nachgeahmt führen sie das Zeichen —*) mit den Jahrzahlen 1570 und 1596, und wurden die Platten mit neuen Abdrücken versehen, dem Verein für Geschichte und Alterthumskunde in Paderborn (von Sr. Maj. dem Könige am 7. Januar 1827 huldreich bestätigt) nebst andern seltenen Originalblättern des vaterländischen Malers und Kupferstechers zur Ansicht vorgelegt.

Vielleicht dürfte es diesen mit regem Eifer ihr hohes Ziel fortdauernd verfolgenden Freunden vaterländischer Geschichte und Alterthümer gelingen, fernere Entdeckungen zu machen. Dass wenige von den Gemälden unsers Meisters und Landsmanns in Kirchen vorhanden oder aus aufgehobenen Klöstern gerettet, ist noch immer unbestimmt, da das Ergebniss der, von dem gewiss competenten grossen Künstler Cornelius in jüngern Jahren vorgenommenen Nachforschung in der Stadt Soest nicht bekannt geworden ist. Nach den bisherigen Angaben sollen nur allein die grossen Kunstsammlungen zu Wien und München einige Gemälde von Heinrich Aldegrever der Nachwelt aufbewahren.

N a c h s c h r i f t.

Der verehrte Herr Einsender, welchem wir für seine gefällige Mittheilung den lebhaftesten Dank sagen, hat derselben durch Beifügung zweier Abdrücke von jenen wieder aufgefundenen Kupferplatten einen noch höheren Werth gegeben. Der eine, die Steinigung zweier Märtyrer darstellend, führt das angegebene Monogramm, aus einem A und T bestehend, nebst der Jahrzahl 1570; allein auf dem anderen, welcher das Urtheil Salomons enthält, ist die verkehrt zu lesende Jahrzahl (beide Blätter sind nämlich Umdrucke) nicht 1596, sondern offenbar 1569. Sogar die Unterschrift: Salomon causam inter duas mulieres dirimit 1. Regum 3. ist umgekehrt und läuft von der Rechten zur Linken. Auf dieser Platte fehlt auch das Monogramm und der Stich hat weniger Haltung; doch scheinen beide die Arbeit derselben Hand.

E. H. T.

*) Man sehe auf der beigelegten Steindrucktafel Fig. 5.

E r w i e d e r u n g

auf die Bemerkungen des Herrn Justizrathes Wollenhaupt über
die Burg zu Eger,

im diesjährigen Märzheft des Berliner Kunstblattes S. 83 — 86.,

von Ferdinand von Quast.

Hiezu die beigelegte Steinzeichnung.

(man vergl. Berl. Kunstblatt August 1828. S. 230 — 233. und November S. 334 und 335. nebst Abbildung).

Kaum erwartete ich, dass meine flüchtigen Bemerkungen über die Burg zu Eger sich einer so baldigen Beachtung und günstigen Aufnahme zu erfreuen haben würden, wie Herr Justizrath Wollenhaupt im Märzheft des Berliner Kunstblattes ihnen gewidmet hat. So angenehm dies mir der Sache wegen ist, so wird Herr W. mir jedoch erlauben, dass ich mich näher über die von ihm aufgestellten Hypothesen ausspreche.

Dass die Römer so weit nördlich vorgedrungen und diesseits der Donau dauernde Eroberungen gemacht, wie Herr W. behauptet, möchte schwerlich aus den alten Schriftstellern bewiesen werden können. Drusus besiegte die Rhätier, ging aber nicht über den Fluss. Angenommen aber, die Römer seien damals oder in späterer Zeit weiter vorgedrungen, durch die, wie Herr W. selbst sagt, öden und menschenleeren Gegenden, so lässt sich nicht wohl begreifen, wie sie bis diesseits des unwegsamen Böhmerwaldes und des rauhen Fichtelgebirges hätten gelangen sollen. Man sieht auch keinen Zweck ihrer dortigen Niederlassung, ohne nahe und bequeme Verbindung mit dem an der Donau stationirten grossen Heere, während die Besatzung einer so entfernten Feste den immerwährenden Angriffen der wilden und tapfern deutschen Völker, so wie dem rauhen Klima der nördlichen Gegend ausgesetzt war. Der Römer grösstes Bestreben war damals nicht sowohl ihre Gränzen zu erweitern, als vielmehr die eroberten zu sichern, was sie gegen Deutschland am besten durch die Rhein- und Donaufestungen bewirken konnten. Während uns die Versuche der Römer, jenseits des Rheins ihre Provinzen auszudehnen, nebst deren unglücklichem Ausgang, sehr genau und vielfältig gemeldet werden, würden die damaligen Geschichtschreiber um so mehr nicht ermangelt haben, den so glücklichen Erfolg der römischen Waffen jenseits der Donau sorgfältig aufzuzeichnen. Mit dem Zug des Drusus gegen die Elbe lassen sich die vorgeblich römischen Anlagen in Böhmen auch nicht in Verbindung bringen. Es ist bekannt, dass Drusus damals in die Gegend gelangte, welche an dem den Semnonen gegenüber liegenden Ufer der Elbe sich befand, also in die Gegend der heutigen Altmark, in bedeutender Entfernung von Böhmen.

Eine historische Ableitung der Burg zu Eger von den Römern dürfte sich aus den vorhandenen Nachrichten also wohl nicht durchführen lassen; allein die Monumente selbst geben, nach meiner Ansicht, eben so wenig Beweis von einer solchen Entstehung.

Herr Wollenhaupt führt als Zeugniß des römischen Ursprungs der Burg zu Eger die Aehnlichkeit des Marmors der Säulen in der oberen Kapelle mit dem salzburger Marmor an. Hätten die Römer das Kastell Usbium diesseits des Böhmerwaldes (den Beweis der

Nichtidentität mit dem an der Donau gelegenen Usbium giebt uns Herr W. nicht) von Augustus bis Hadrians Zeit besessen, also über hundert Jahre, und zwar in der letzten Zeit noch so ruhig und sicher, dass sie Tempel daselbst zu bauen anfangen, so bleibt das Schweigen der Alten darüber ganz unerklärlich. Ich glaube sehr gern an die Aehnlichkeit des Marmors mit dem in Salzburg gebrochenen, weil dieser weisslich graue Marmor überhaupt einer der häufigsten ist, und derselbe sich in der Nürnberger Kapelle ebenfalls wieder findet. Ich war aber nicht der Meinung, dass die Markgrafen von Vohburg die Burg nebst der Kapelle bauten, vielmehr der Kaiser Friedrich der Erste, zu gleicher Zeit mit den Burgen zu Nürnberg, Gelnhausen und mehreren andern, so dass er seinen Burggrafen darauf setzte, und abwechselnd die Burg selbst bewohnte. Für den Kaiser mochte es sehr leicht sein, die Marmorsäulen vielleicht aus Italien herbeischaffen zu lassen, wie wir ähnliche Beispiele nicht selten finden, z. B. dass die Säulen im Chore des Magdeburger Doms durch Kaiser Otto aus Italien dorthin kamen.

Ueberhaupt aber zeigen schon die schlanken Verhältnisse, so wie die zwei achteckigen Säulen, zugleich aber die vollkommen denselben entsprechenden der Nürnberger Kapelle, dass sie aus jener Zeit selbst herkommen. Die Basis derselben ist freilich die attische; aber eben die attische Base finden wir in sämtlichen Bauwerken des sogenannten byzantinischen Styles, welche vor dem Jahre 1200 gearbeitet wurden, angewendet, und zwar ohne Ausnahme; sie unterscheidet sich jedoch wesentlich von der antiken durch die dicken Verhältnisse, die schwachen Profilirungen, und besonders durch die zwischen dem untern Wulste und den Ecken des darunter liegenden vierseitigen Sockels befindlichen Blätter oder Warzen, welche häufig sogar die verschiedenartigsten Gestalten annehmen, als Menschen- und Thierköpfe, Hände, Füße u. s. w. Am allermeisten zeugt aber für die Entstehung im Mittelalter die in der oberen Seitenkapelle stehende einzelne Säule, deren gezackte Reifung dem byzantinischen Geschmack eigenthümlich ist.

In Rücksicht auf die von Herrn Wollenhaupt in derselben Seitenkapelle bemerkten Ecksäulen, welche als alte Ueberreste nur zum vierten Theil ersichtbar seien, sonst aber vermauert wären, entgegne ich, dass Säulen, welche an der flachen Wand befindlich sind, nur als halbe Säulen erscheinen können, und wenn sie gar im Winkel zweier Wände stehen, natürlich nur ein Viertel zeigen können. Beides erhellt aus der auf anliegender Kupfertafel befindlichen Zeichnung dieser Seitenkapelle (Fig. 1.).

Was nun endlich den berühmten Knauf der achteckigen Marmorsäule betrifft, so gebe ich hier die Zeichnung desselben dem gelehrten Publikum (Fig. 3.), und frage, ob in diesen ungestalteten Figuren einer wilderregten Phantasie der geringste Anklang der Antike zu sehen? Ich erkenne hierin durchaus nur die dem Mittelalter so eigene Derbheit, welche ihre Gedanken nicht zu verbergen suchte, sondern selbst an den heiligsten Orten die profansten Gegenstände in ihrer unverschleierte Gestalt und ungemildert, oft wie zum Gegensatze, darstellte. Ich verweise Herrn W. nur auf den Taufstein der Kirche des heiligen Georg zu Limburg, in Möllers Heften; muss aber recht sehr bedauern, dass ich von dem Knaufe der anderen achteckigen Säule der Kapelle zu Eger keine Zeichnung besitze, und mich, auch der Einzelheiten derselben nicht deutlich entsinne, weshalb ich auch dem geehrten Herrn Referenten, in Bezug auf den von ihm bemerkten Lotos nichts Bestimmtes

zu entgegenen vermag. Jedoch bemerkte ich einen Knauf, an dessen Ecken sich Engel befanden, im Gegensatz der Behauptung, als sei durchaus nichts vorhanden, was auf Christenthum hindeute.

Ich lege übrigens noch die Zeichnung eines Knaufes der unteren Kapelle bei, welche unverkennbar das Gepräge des Byzantinischen an sich trägt. (Fig. 2.)

Was nun das Gesamteresultat des Herrn W. betrifft, nämlich die Hypothese einer durch Barbaren verderbten römischen Baukunst, so bin ich gewissermaassen derselben Meinung, und weiche nur in Hinsicht der Zeit ab, indem allerdings die byzantinische Baukunst im Verlaufe der Jahrhunderte sich durchaus aus der römischen hervorbildete, und besonders von den ehemals barbarischen Völkern ausgeübt wurde.

Es bliebe uns also von dem ganzen Baue nur noch der grosse schwarze Thurm übrig; hier muss ich nun zwar frei bekennen, dass ich wenige alte Römerwerke selbst gesehen habe, sondern dieselben nur aus Zeichnungen kenne, nach welchen zu urtheilen allerdings eine grosse Aehnlichkeit desselben mit jenen vorhanden ist, die aber auch eben sowohl an Werken des Mittelalters erscheint, namentlich an der gleichzeitigen Gelnhauser Burg. So dass jene Aehnlichkeit der römischen und ritterlichen Baue sich viele Jahrhunderte hindurch findet, was vielleicht sich daraus erklären lässt, dass die Burgen Deutschlands ihren Ursprung durch die Drususkastelle am Rhein erhielten, deren sich daselbst funfzig befanden. Nach ihrer Art wurden die späteren gebaut, da dieselben Angriffswaffen, wie die der Römer, eine gleiche Vertheidigung verursachten, und die Deutschen diese befestigende Baukunst von den Römern erlernten, und die vorgefundenen Kastelle als Muster gebrauchten. Die erhaltenen Reste zeugen von der Richtigkeit dieser Ansicht. Hätten wir mehr wohl erhaltene Burgen des zwölften Jahrhunderts übrig, so würden wir wahrscheinlich die Aehnlichkeit derselben noch mehr im Einzelnen auffinden und nachweisen können.

F. v. Q.

Ueber die von Herrn von Klöber componirte allegorische Darstellung auf der Vase, welche auf Befehl Seiner Majestät des Königs von der hiesigen Porzellan-Manufactur in Bezug auf die begangene Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheiten des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preussen für das erlauchte Paar angefertigt wurde.

Die hiesige Königliche Porzellan-Manufactur hat schon oft Werke geliefert, welche durch ihre Schönheit verdient hätten, in dem unvergänglichen Material ausgeführt zu seyn. Wer erinnert sich nicht jener unvergleichlichen Schaal, welche zum Geschenk für Herrn Alexander von Humboldt bestimmt, alle von diesem kühnen Reidenden neu entdeckte Pflanzen in reizendster Zusammenordnung, nach Völkers Composition, enthielt? Wie herrlich, obwohl in ganz anderer Art, war die dem Pabst Pius VII. übersandte Prachtvase, mit den von Schadow modellirten Relief-Gestalten der Apostel. Unter den Compositionen aus dem Leben Wellington's auf dem über alle Beschreibung kostbaren Service, welches der König diesem Helden überschicken liess, waren Meisterstücke landschaftlicher und Geschichtsdar-

stellungen, deren Scene fast in allen Weltgegenden spielte. Auch die mit den Hauptmomenten des zauberischen Hoffestes Lalla-Rookh geschmückte Prachtvase verdiente die Bewunderung aller, die Gelegenheit hatten, sie zu sehen.

Die Composition der letzteren war von dem Geschichtsmaler August von Kloeber aus Breslau, Mitglied der Akademie. Allein derselbe rühmlichst bekannte Künstler hat neuerdings sich selbst übertroffen durch eine Darstellung, welche zu den schönsten und sinnigsten gehört, die wol je der allegorischen Malerei gelungen sind. Die Aufgabe erhellet aus der Ueberschrift dieses Berichtes, die geistreiche Lösung ist das Verdienst des dichterischen Künstlers. Alles ist bedeutsam und doch ungesucht, reich und doch auf den ersten Blick verständlich.

Mitten um den Körper der Vase schlingt sich das Bild, dessen Handlung in ununterbrochener Folge in sich selbst zurückläuft; die passendste Anordnung für jeden ähnlichen Raum. Fünfundzwanzig reizende weibliche Gestalten schwingen sich in eilendem Ringeltanze um das Gefäß, indem sie von dem goldenen Tempel Hymens ausgehen und zu demselben zurückkehren. Jede fasst die Hand der andern, jede entwickelt eine neue anmuthvolle Stellung, zeigt ein anders geworfenes, immer schönes Gewand. Die Bedeutung kündigt sogleich sich an, es sind die Horen, die weiblichen Zeitgenien, der fünfundzwanzig dem hohen Paar in glücklichster Eintracht entschwundenen Jahre. Hinter den Tanzenden erheben sich goldene flammende Candelaber, zugleich den Raum zierlich eintheilend und an die Fackel Hymens erinnernd. Fruchtgehänge winden sich von Fackel zu Fackel, und über ihnen verherrlichen schwebende Liebesgötter, in kühnen belebten Stellungen, durch Musik den Reihentanz der fröhlichen Göttinnen.

Noch individueller wird die Bedeutung durch die Gegenwart des jugendlichen Gottes der Ehen, bei welchem der Tanz beginnt und endet. Hymen steht vor den Stufen seines mit goldener Kuppel prangenden Tempels. Zunächst neben ihm beginnt die jugendlichste der Horen, in rosigem Gewande und noch mit dem brautlichen Myrtenkranze geschmückt, den fröhlichen Reigen. An sie reihen sich in schöner Folge die übrigen, von denen die letzten allmählig erröthet in den Gewändern und in ruhigerer Haltung fortleben; bis endlich die fünfundzwanzigste in silberfarbenem Schleier und mit silbernem Diadem den Kreis schließend, vor Hymen tritt, und von ihm mit erhobener Rechten vor seinem Heiligthum mit dem erneuerten Brautkranze gekrönt wird. — Wie sinnvoll und einfach sind alle diese Andeutungen! Scheint nicht die goldene Kuppel des Tempels darauf hinzuwirken, dass nach vollendetem Ringeltreiben neuer fünfundzwanzig Jahresgöttinnen der seltene goldene Kranz das erlauchte fürstliche Paar einst krönen wird?

Allein abgesehen von aller Bedeutung, wie belebt sind die Gestalten, wie mannigfaltig und anmuthig die Stellungen; wie reizend die Gewänder, wie harmonisch die Farben! Man erhält durchaus einen befriedigenden Eindruck, und durchläuft immer von neuem die schöne Reihe der Tanzenden. Auch die jugendliche Gestalt Hymens ist in schöner würdiger Haltung. Ohne irgend einem antiken Werke nachgeahmt zu seyn, spricht aus dieser Erfindung der ächt poetische Geist antiker Humanität.

Die übrige Verzierung des Gefäßes ergänzt; sinnig und geistreich, die Bedeutung des Hauptbildes; was um so mehr zu verwundern, da sie im Wesentlichen nicht ein Werk des Malers ist, sondern hauptsächlich von dem Director der Porzellan-Manufactur, dem Herrn geh.

Staatsrath Rosenstiel herrührt. Jener reizende Figurenstreif, der die Mitte des Gefässes umgiebt und einnimmt, wird unten und oben von Verzierungen begrenzt, bunt auf weissem Grunde, theils Felder, theils Arabesken. Ein viereckiger goldner Sockel trägt das schöngeformte Gefäss. Auf der einen Seite verbindet ein sitzender Amor einen Adler mit einem Löwen, die Wappenthier Preussens und Hessen-Homburgs. Auf der entgegengesetzten Seite sieht man die vereinigten Wappenschilder, und auf den beiden übrigen in Kränzen die Symbole des Hymen und Amor; alle vier Seiten bunt gemalt auf goldenem Grunde. Die übrigen Verzierungen, bunt auf weissem Grunde, ebenfalls allegorisch, sind mit den erwähnten zusammenstimmend und erhalten durch sie ihre leicht zu enträthselnde, heitre und heilverkündende Bedeutung.

Mögen die seitdem begangenen, glänzenden Feste dem sinnigen Künstler Gelegenheit werden zu einer Reihe nicht minder gelangener, seelenvoller Darstellungen!

E. H. T.

H i n d e n u n g

auf die Kupfer zu dem angekündigten Gedicht:

Alboin, König der Longobarden,

von O. F. Gruppe.

Ich nehme mir die Freiheit, Kunstkenner und Kunstliebhaber auf die Kupfer aufmerksam zu machen, welche mein in Kurzem erscheinendes Gedicht „Alboin, König der Longobarden, in 7 Büchern,“ begleiten werden. Zu ihrer Empfehlung reichen an diesem Ort die blossen Namen hin, von denen die meisten hier nicht fremd sein werden. Diese Kupferstichzugabe möchte noch besonders dadurch interessant sein, dass sie fast alle Malerschulen des preussischen Staats umfasst, ja von einer aufstrebenden Künstlergeneration die tüchtigsten in einer gewissen Vollständigkeit beisammen giebt, und also für die Richtungen und das Unterscheidende sowohl der Schule als Individuen eine Musterkarte darbieten dürfte.

Unter Anführung der Hrn. Prof. Dähling und Kolbe sind es die Herren: Julius Hübner; aus der Schadowschen Malerschule in Düsseldorf: Carl Sohn, Theodor Hildebrandt, Lessing, Mücke, Bendemann; aus der Wachschen Schule: Däge, Siebert, Henning; aus der Kolbeschen Schule: Bouterweck und Gröte; aus des Beggschen Schule: Joseph Petzl, Holbein, Robert Reinik, Pläddemann. Ausserdem die Herren Maler Kirchhoff, Nerenz, Adolph Schröter, Elsholz und Hintze; endlich der Bildhauer Hr. Rietschel. Die Vignette, von J. Petzl gezeichnet, ist von Hrn. Prof. Gubitz in Holz geschnitten; die Kupferstiche übernimmt zum grössten Theil Hr. Thäter; für die Ausstattung des Deckels sorgt der Architekt Hr. Strack.

Die Nauksche Buchhandlung nimmt Subscription mit 2 Thlr. an; der Bruttoertrag ist den durch Wasserschaden bei Danzig Verunglückten gewidmet.

O. F. Gruppe.

Berliner Kunst-Blatt.

Sechstes Heft.

Juni 1829.

Königliche Akademie der Künste.

Der Modelleur bei der Königl. Sayner-Hütte, Heinrich Zumpft, früher ein Zögling der Akademie, hat derselben das von ihm nach dem antiken Römischen Denkmal zu Igel bei Trier in Wachs gearbeitete Modell übersandt, wonach der treffliche Abguss desselben in Eisen, welcher Sr. Exc. dem Staatsminister von Schuckmann bei dessen Jubelfeier im Januar d. J. von dem Rheinischen Bergdepartement überreicht wurde, gegossen ist. Wegen der seltenen Geschicklichkeit und Sorgfalt, wovon diese Arbeit Beweis giebt, hat die Königl. Akademie den Modelleur Heinrich Zumpft zum akademischen Künstler ernannt, und jenes Modell, als musterhaft in seiner Art, in ihren Sammlungen aufgestellt. — Die Resultate der genaueren Untersuchung des merkwürdigen Denkmals selbst, welche durch jene Abformung desselben veranlasst worden, werden nächstens von einem gelehrten Freunde des Künstlers in einer besonderen Schrift bekannt gemacht werden, welche viele irrige Ansichten berichtigen, sich jedoch, mit Hinweglassung aller Hypothesen, auf die blosse neue Beschreibung des Monuments beschränken und dem Abguss zur Erläuterung dienen wird.

Ferner hat die Akademie den rühmlichst bekannten Schreiblehrer und Kalligraphen Johann Heinrichs in Köln, wegen der von ihm herausgegebenen sehr ausgezeichneten kalligraphischen Prachtblätter und Vorschriften, worunter das Vaterunser, deutsch und holländisch, die letzten Worte des Heilandes u. a. m. ebenfalls zum akademischen Künstler ernannt.

Endlich ist auch der Steinschneider Heinrich Gube aus Berlin gebürtig und in der hiesigen Medaillen-Münze von Loos gebildet, wegen vorgelegter Proben von höchst sorgfältiger, schöner und geschmackvoller Arbeiten (worunter eine Denkmünze auf den begonnenen Russisch-Türkischen Krieg, mit dem Bildniss Sr. Majestät des Kaisers Nicolaus von Russland sich besonders auszeichnet) ebenfalls zum akademischen Künstler erwählt worden.

Sr. Majestät der Kaiser Nicolaus von Russland haben der Königl. Akademie einen Gypsabguss eines vortrefflichen antiken Kopfes in Marmor, welcher sich im Kaiserlichen Winterpalais zu St. Petersburg befindet, und den Achill oder vielmehr den Mars darstellt, allernähdigst zum Geschenk gemacht. Professor Rauch hatte die Ehre, denselben zu überreichen.

N o t i z

über

das Leben des verstorbenen Landschaftmalers

Max Joseph Wagenbauer in München,

Mitgliedes der Akademie,

nach dessen eignen Notizen entworfen.

„Im Laufe dieses Monats verlor die Akademie der Künste durch den Tod „des Königl. Bairischen Central-Gallerie-Inspektors M. J. Wagenbauer ein ausgezeichnetes Mitglied. Die folgenden Nachrichten über das Leben desselben werden um so eher eine beifällige Aufnahme finden, da sie von dem wackeren Künstler selbst herrühren, der als Landschaftmaler einen bedeutenden Rang unter seinen „deutschen Zeitgenossen einnahm. Noch die vorjährige Ausstellung in Berlin hatte „er mit zwei tyroler Gebirgslandschaften bereichert, die durch höchst geschmackvolle saubere Ausführung allgemeine Anerkennung fanden.

Maximilian Joseph Wagenbauer, eines Beamten Sohn, 1774 in dem Markte Graefing in Baiern geboren. In seinem achten Jahre kam er nach München, um dort für die Wissenschaften erzogen zu werden. Allein der beschränkte Unterricht, welchen er, bloß als Nebenzweig seiner Ausbildung, im Zeichnen und in der Musik erhielt (worin er grosse Fortschritte machte), entwickelte bald seine Neigung und Fähigkeit für die schönen Künste. Er studirte einige Zeit unter der Führung des damaligen Gallerie-Directors Dörner mit gutem Erfolge nach Gemälden der Kurfürstlichen Gallerie, und widmete sich sodann gänzlich der Malerkunst, sowohl in historischen Gegenständen, als in der Landschaft. Als aber der Krieg ausbrach, trat er als Volontair in das Regiment Chevaux-legers, und diente dem Vaterlande mit Muth und Unverdrossenheit bis zum Frieden.

Heingekehrt erneuerte er mit dem regsten Eifer die früheren Studien, wobei der als Künstler und wissenschaftlich gebildete Kenner rühmlichst bekannte Central-Gallerie-Director von Mannlich ihn sowohl durch Mittheilung seiner ästhetischen Ansichten, als durch wahrhaft väterliche Leitung kräftig unterstützte; auf dessen Anlass es auch geschah, dass W. von nun an mit der Landschaft die Thiermalerei verband. Der König Maximilian von Baiern, dieser kunstsinnige Beförderer alles Schönen, bewilligte ihm nicht nur anfänglich eine jährliche Unterstützung, sondern ernannte ihn mit einem bestimmten Gehalt zum Hofmaler, und ermunterte ihn durch öftere Ankäufe seiner Gemälde, worin der Monarch die gemachten Fortschritte mit Wohlgefallen wahrnahm. Im Jahre 1815 wurde er als Inspektor der K. B. Central-Gallerie angestellt. Mehrere lithographirte, nach seinen Naturstudien bearbeitete Vorlegeblätter zum Unterricht im Landschaftzeichnen erschienen in den Jahren 1809 bis 1815; jede dieser Folgen enthält 18 Blätter. Darauf 1817 ein Heft Baumstudien in derselben Manier, von 12 Blättern, und 1823 zwei Hefte neuer landschaftlicher Vorlagen, welche von dem Herzog Eugen von Leuchtenberg so wohlgefällig aufgenommen wurden, dass derselbe ihm eine goldene Medaille mit dem Bildniss des Herzogs nebst einem eigenhändigen Schreiben übersandte.

Im Jahre 1818 wurde er zum Mitglied der Kurfürstlich Hessischen Zeichnungs-Akademie in Cassel, 1820 den 16ten December zum Mitglied der Königlich Preussischen Akademie der Künste zu Berlin, welcher er als Aufnahmestück eine Landschaft in Oel gemalt und mehrere Zeichnungen von seiner Hand, zum Theil Studien nach der Natur, übersandte; und 1824 zum Ehrenmitglied der K. Bairischen Akademie der bildenden Künste in München ernannt.

König Maximilian von Baiern sandte wiederholt Gemälde von ihm an befreundete Monarchen, an den Kaiser Alexander von Russland, den König Friedrich Wilhelm III. von Preussen, König Friedrich August von Sachsen und andere. Ausserdem befinden sich Gemälde von ihm in den Königlich Bairischen Gallerien zu München, Schleissheim, Augsburg und Nürnberg, in der Gallerie des Herzogs von Leuchtenberg, in dem Königl. Lustschlosse zu Tegernsee, so wie in mehrern Privatversammlungen.

Wir setzen hinzu, dass die Kunstausstellungen in Berlin seit einer Reihe von Jahren mit sehr ausgezeichneten Werken seiner Hand verschönert wurden; meistens Landschaften im Charakter Tyroler Gegenden, mit Viehheerden staffirt, und oft aus der Natur entlehnt. Noch 1828 sahen wir von ihm die Ruine Falkenstein mit der Aussicht auf den wilden Kaiser auf der Landstrasse von Rosenheim nach Kufstein, und das Innthal bei Niederaudorf auf derselben Landstrasse in Tyrol. Bei der höchst sorgfältigen eleganten Behandlung fand man grösstentheils eine gleichmässige, effektlose Tagesbeleuchtung und darum bei grosser Ausführung der Hintergründe zuweilen die Haltung störend. — Er starb zu München den 12ten Mai 1829.

Carl Daniel Friedrich Bach,

Königl. Preussischer Hofrath, Mitglied der Akademie und Professor an der Kunstschule zu Breslau.

Bach wurde zu Potsdam im März 1756 von israelitischen Eltern geboren, trat aber zur christlichen Religion über, und veränderte bei der Gelegenheit zugleich den Namen Bacher, welchen er früher geführt hatte. Er lernte die Anfangsgründe der Kunst bei Krüger in Potsdam, und studirte nachher unter le Sueur und Frisch in Berlin. Der Graf Ossolinski, Woywode und Senator von Podlachien, nahm ihn mit nach Warschau, und in der Folge begleitete Bach denselben nach Frankreich und Italien, wo der Graf ihm eine Pension zu einem vierjährigen Aufenthalt in Rom aussetzte. Als Frucht seiner dortigen Studien publicirte er die Köpfe der raphaelischen Schule von Athen, nach Durchzeichnungen, welche er mittelst Oelpapier davon genommen hatte, in Holzschnitt, und wurde um das Jahr 1781 bei der in Breslau damals errichteten Kunst- und Handwerksschule zum Professor ernannt, welchem Amte er bis an seinen Tod vorstand. Noch die diesjährige Frühlingsausstellung enthielt eine Reihe unter seiner Leitung gefertigter Zeichnungen. Er starb am 8ten April, 73 Jahr alt.

Ueber den
gegenwärtigen Zustand der Ausgrabungen von Pompei;
 in der Sitzung der vier Akademien des Instituts von Frankreich
 am 24sten April

von
H e r r n R a o u l - R o c h e t t e
 v o r g e t r a g e n .

(Aus Paris deutsch mitgetheilt.)

Erst seit wenigen Jahren wird das Ausgraben der Stadt Pompei mit Regelmässigkeit, obgleich noch ziemlich langsam, fortgesetzt, was in mancher Beziehung auch vernünftig und sogar nöthig zu seyn scheint. Diese Stadt mit einem Male wieder so an's Licht rufen zu können, wie sie vom Vulcan verschlungen, ist ohne Zweifel eines Jeden Wunsch, doch unmöglich die Ausführung. Ungefähr 20 Mann sind ununterbrochen beschäftigt, die Stadt herauszugraben, deren Umfang die Grösse des Gartens der Tuilleries nicht übersteigt, und wovon kaum erst der fünfte Theil gereinigt ist, obgleich fast ein Jahrhundert verflossen, seitdem diese Arbeit begonnen wurde. Mit ähnlichen Fortschritten ist der Zeitpunkt wohl

schwerlich anzugeben, wenn Pompei in seinem ganzen Umfange wieder dastehen könnte; und nach dem Zustande zu urtheilen, in welchem jetzt schon die ältesten Theile sich befinden, ist fast zu befürchten, dass bei der Vollendung jenes Riesenunternehmens, diese bereits zu Grunde gerichtet sind.

Die seltene Sorgfalt, die bei dieser Operation beobachtet wird, um die so zerbrechlichen Mauern, die so zarten Malereien zu schonen; die ausserordentlichen Anstalten, die man getroffen, Erde und Schutt aus den Höhlen zu räumen, damit auch das kleinste Stückchen hervorgezogen werde, das unbedeutendste Theilchen aus dem Alterthume nicht mit vermengt bleibe; endlich die genaue pünktliche Aufmerksamkeit, die ein solches Werk erfordert, ist wahrscheinlich die Ursache des nur langsamen Fortschreitens. Man muss ferner mit Recht anerkennen, dass erst jetzt Mittel gefunden wurden, diese alten Gebäude mit mehr Behutsamkeit zu erhalten, was anfangs ebenfalls vernachlässigt war; man bessert aus, stützt die durch Erdbeben erschütterten Mauern, die sich so nicht länger erhalten hätten, fügt Dächer und Plafonds über den grössten Theil der unbedeckt gebliebenen Häuser hinzu, um die Malereien dem zerstörenden Einfluss der Luft zu entziehen; und um sie gegen andere Nachtheile zu schützen, denen sie fast noch mehr ausgesetzt sind, hat man einige alte Häuser zu Wachtstuben umgestaltet, wo einige alte Soldaten der antiken Stadt zum Schutz beordert sind, so dass Pompei jetzt eine Invaliden-Garnison geworden ist.

Eine wahrhaft genugthuende Beobachtung in ganz Italien ist die ausgezeichnete Aufmerksamkeit, die verwendet wird, selbst die kleinsten Monumente aus dem Alterthume vor Zerstörung zu bewahren, gleichsam als wolle man sie der Zeit streitig machen. Selbst in der Hauptstadt des Christenthums sind die Ueberreste des alten Roms weit mehr ein Gegenstand der Aufmerksamkeit als die prachtvollsten Gebäude, die Zierden des neuen; und man verwendet jetzt zur Erhaltung des Colosseums oder Aufgrabung des Forums mehr, als auf die Kanzlei oder das neue Capitol, und der Tempel der Vesta ist in besserem Zustande als die alten Basiliken der ersten Christen.

Um auf Pompei zurückzukommen, ist es wohl selten, dass man nicht einige mehr oder minder gute Ideen mitbrächte, die, obgleich in Widerspruch mit der Wirklichkeit, nicht noch übertroffen würden; eine Empfindung, die sich bei dem ersten Schritt in die Stadt auch nicht mehr verlängnen lässt. Die Strasse, durch welche man in Pompei eintritt und die 1812 entdeckt wurde, heisst jetzt die Gräber-Strasse. Es ist eine Art Vorstadt mit halb ländlichen, halb städtischen Wohnungen, die einst mit Gräbern untermengt waren. Der grösste Theil ist verschwunden und bildet grünende Hügel, die noch nicht ganz gereinigt sind. Die Gräber aber sind unversehrt geblieben; sie zeigen sich isolirt in zwei parallelaufenden Linien, grösstentheils auf eine höchst wunderbare Weise erhalten. Die Masse kleiner Monumente im reizendsten Verhältnisse, von köstlicher Arbeit, vom erlesensten Geschmacke, von denen einige auf mehreren Stufen erhöht, andere einfache Cenotaphien (leere Gräber) in Gestalt düsterer Ruhebetten; Altäre, Kapellen, fast alles in Marmor, der weder an Glanz noch Reinheit etwas verloren, von jungen Stauden oder alten Cypressen umschattet, die sich unaufgehalten durch die Ruinen schlängeln, geben einen eben so pikanten als überraschenden Anblick.

Nichts in der That, das man je gesehen, kann zu einer Erscheinung dieser Art vorbereiten, nichts einen Begriff dieser glänzenden, mit magischem Schimmer beleuchteten Gräber geben, die gleichsam in ewiger Neuheit zu prangen scheinen.

Wenn man auf den Feldern Roms die doppelten Hecken sieht, die Gräber auf der Appischen Strasse, die vom Fusse der Stadtmauer bis an die entfernteste Gränze des Horizonts sich erstrecken, wie sie zerstreut, zerstört, von allem entblösst, was selbst nur das Ansehen eines Grabes gäbe, daliegen, manchmal nur von armseligen Meiereien unterbrochen, oder vom Grabkämmerlein, das einer ganzen armen Familie dient, und wo der arme Schläfer nur ganz genau den Raum seines Sarges ausfüllt: so kann man sich von den antiken Gräbern kaum etwas anders vorstellen, als ungeformte Massen, vom Alter verzehrt, oder vom Geiz entweiht und vom Elend entstellt. Hier aber, in der Vorstadt von Pompei, sieht man sich zum ersten Male von Gräbern umgeben, welche weder an Form noch an Zierde, noch sonst etwas von ihrer ersten Bestimmung verloren zu haben scheinen; Monumenten gegenüber, die weder etwas Trauriges noch Düsteres haben, wo die Zeit keine Flecken aufgedrückt und wo selbst die Zerstörung keine Spur zurückgelassen hat. Alles befindet sich noch an demselben Orte und fast noch in demselben Zustand, wie es in jener Zeit gewesen, als die alten Bewohner von Pompei ihre Häuser und Höfe mit dieser letzten Ruhestatt wechselten. Man liest auf den Marmorplatten, gleichsam als ob es erst gestern eingehauen wäre, den Namen eines Verwandten, eines Bürgers, von seiner Familie oder vom Staate beweint. Aus den Malereien oder Basreliefs erkennt man sogar das Gewerbe, die Anlagen und oft selbst die Züge eines Jeden der stillen Gäste, die darunter ruhen, ja man könnte in Versuchung kommen, zu sagen, sie ruheten noch! — Auch flüchtige Inschriften von den Händen der Zeitgenossen sieht man, die von gefeierten Spielen sprechen, wie vom gestrigen Feste, und doch liegen 18 Jahrhunderte dazwischen. Einige dieser Grabmäler haben sogar den Zechsaal erhalten, wo Eltern und Freunde, in drei Reihen geordnet, die Urne des Verstorbenen in der Mitte, und mit denselben Blumen geschmückt, wie der Kopf des Entschlummerten sie zu tragen pflegte, den traurigen Jahrestag durch öftere Libationen vom Weine des Vesuv's feierend, ihren Verlust zu vergessen vermeinten, indem sie sich selbst vergassen. Alle diese Oerter stellten sich dem Auge des Beschauers mit den heitersten Farben dar; die dreifachen Bänke, wo den Gästen nur noch die Kissen fehlen, die sie mitgebracht, um sich darauf zu setzen, der Aschenkrug, ja selbst der Fleck des jüngst vergossenen Weines und die kürzlich abgefallenen Blumen führen eine Täuschung herbei, dass man versucht wäre zu glauben, die Mahlzeit, die Libation, das letzte Lebewohl habe eben erst aufgehört.

Durch diese Strasse der Gräber, wo die Bilder und Monumente der Zerstörung sich dem Auge auf eine so neue, in jeder Beziehung ergötzende Weise darbieten, wo der Glanz des Marmors, das Lebendige der Farben, wo der Tod selbst sich unter so lieblichen und lachenden Formen zeigt; durch diesen so eignen und anziehenden Weg in Pompeji eintretend, sieht man sich mit einem Male in den Mittelpunkt einer antiken Stadt versetzt, oder, um besser zu sagen, in das Alterthum selbst.

Illusionen, die sich beim ersten Anblick verlieren, sind die so übertriebenen Vorstellungen einer antiken Stadt, die man gewöhnlich mit sich herumträgt; denn da wir das Alterthum nur aus Büchern kennen lernen, und nur dann erst seine Geschichte erfahren, bilden wir uns ein, dass die Wohnungen, Möbel und überhaupt das häusliche Leben der Alten,

das Gepräge ihres Charakters tragen, und mit der Wichtigkeit ihrer Unternehmungen in Einklang stehen müsse, mit einem Worte, dass alles zu ihrem Gebrauche gross wäre, wie sie selbst. Dieser Irrthum aber verliert sich, sobald man nur den Fuss durch's Thor gesetzt. Von da dringt der ziemlich ungehinderte Blick in eine enge, gekrümmte und von beiden Seiten mit Läden versehene Strasse vor, die auch gewöhnlich das Vorhaus der Wohnungen bilden.

Tritt man in Eins dieser Häuser ein, die fast alle, selbst in ihren verschiedenen Anlagen, d. h. in ihrer auffallenden Beschränktheit und Localität, sich gleichen, so geschieht es nicht ohne Bedauern, sich die so höflichen Griechen und mächtigen Römer vorzustellen, wie sie in so engen Strassen sich fortbewegt, in so beschränkten Häusern gelebt haben, die ihrem Wuchse selbst so wenig angemessen scheinen, und wie sie so ganz von unserer Weise zu leben abweichen.

Zwar waren die Bewohner von Pompeji weder Griechen noch Römer; doch aber ein wenig von beiden, und da Pompeji nur eine kleine Provinzialstadt gewesen, so darf man auch nur ein sehr zusammengedrängtes Bild einer grossen Stadt erwarten. In Rom selbst aber, so viel sich aus den Fragmenten des im Capitolium aufbewahrten alten Planes schliessen lässt, der auch mit den Anlagen, die man in Pompeji gefunden, sehr analog ist, stehen die Häuser und Möbel der meisten Bürger nicht in Einklang mit den Ideen, die den grossen Namen Rom und die Römer bezeichnen. Hier besonders scheint es, dass man, der Geschichte der Monumente gegenüber, einen Widerspruch aufzeigen könnte, der sie in Verlegenheit setzen, oder wenigstens einen Contrast des Erstaunens geben müsste.

Auf der Höhe der Mauern von Pompeji, die fast noch ganz erhalten, erinnert man sich mit Interesse, dass es dieselben sind, von wo herab man den Sturm Sylla's in den Zeiten der Bürgerkriege zurückgedrängt. Sobald man aber im Innern herumwandelt, wird man mit Mitleid erfüllt, wenn man diese Krieger, die den Römischen Waffen so tapfern Widerstand geleistet, die gegen Sylla's Macht und Talent gekämpft, in so engen, niedrigen Häusern wohnend sich denken muss.

Derselbe Contrast und dieselben Gegenstände des Erstaunens dauern fort, je tiefer man in die Stadt eindringt. Ich habe bereits bemerkt, dass ihr Umfang, jetzt genau bekannt, kaum die Grösse des Hofes und Gartens der Tuilleries übersteige; ich habe auch hinzugesetzt, dass kaum erst der fünfte Theil gereinigt sei. Dennoch aber hat man bereits zu Pompeji ein Amphitheater, zwei Theater, zwei Plätze mit Hallen umgeben, ein Forum, eine Basilike, Badhäuser und acht Tempel gefunden, ohne die grosse Anzahl Gebäude, mehr oder minder wichtig, die zu öffentlichem Gebrauch bestimmt waren, zu rechnen. In der Regel ist der grösste Theil der Monumente nach einem sehr kleinen Maassstab gehaut, dennoch aber kann man den unbedeutenden Umfang erst bemerken, wenn man ihn gemessen. Was überhaupt an Monumenten da ist, scheint dem Auge weit imposanter, und einen grösseren Raum einzunehmen, als es in der That der Fall ist. Verstümmelt, beschädigt, wie sie sind, treten sie hauptsächlich durch den Contrast ihrer Umgebungen hervor.

Uebrigens würde das Forum von Pompeji, das einen Platz von 344 Fuss Länge und 107 Fuss Breite einnimmt, der mit Hallen geschmückt, mit Tempeln und öffentlichen Gebäuden umgeben, mit Marmor- und Bronze-Statuen angefüllt ist, deren Gestelle mit allen Ehren-Inscriben noch an ihrem Orte geblieben sind, wie in Pompeji, so auch gewiss

überall ein imposantes Ganze darbieten. Ueberhaupt ist es etwas Merkwürdiges, dass in dieser kleinen Stadt sich bereits mehr öffentliche Gebäude, Tempel, Statuen und Kunsttrümmer vorgefunden haben, als es in unserer grössten modernen Stadt, selbst in Paris, giebt.

Diese Anschauung, dieser Ueberblick von Pompeji wird wohl hinreichend sein, sich zu überzeugen, dass bei den Alten Alles öffentlich gewesen, und dass selbst ihr Privatleben fast ganz der Politik geweiht war. Diese Aussage bestätigt sich übrigens beim Untersuchen der Häuser in Pompeji bei jedem Schritte nur noch mehr. Letztere, alle aus einem oder mehreren unbedeckten Höfen bestehend, sind so beschränkt und finster, dass man von seinem Erstaunen nicht zurückkommen kann, wie diese Menschen nur darin zu leben vermochten, und dass man fortwährend sich fragt, wie es nur möglich, dass sie sich aufrecht erhielten. Dann die Zimmer haben gewöhnlich auch keine Fenster, nur durch eine geöffnete Thür, die nach den Hallen führt, strömte ihnen Licht ein. Kaum befand sich in einem solchen Raum von wenigen Quadratfussen so viel Platz, ein Bett und zwei Sessel zu stellen. Auch fand man unter den Möbeln gewöhnlich nur ein Bett aus Bronze, eine Lampe und einen Sessel von eben dem Metalle, so dass es ganz evident ist, dass nur um zu schlafen sich die alten Besitzer zurückgezogen, und dass der Bürger von Pompeji sein Leben entweder in den Hallen und Basiliken, oder in Tempeln und Theatern zugebracht, mit einem Worte, dass die Alten in Pompeji, wie überall, ihre Zeit stets öffentlich, sowohl in Vergnügungen als auch in Geschäften verlebt.

In diesen so kleinen Häusern ist ein Theil, der, wie man wohl weiss, das Atrium genannt wird, zu öffentlichen Verhandlungen bestimmt; derselbe scheint geräumiger und der am besten möblirte der ganzen Wohnung, besonders in Vergleich mit den übrigen. Dort nun war es, wo man ganz im Freien lebte, bis zu der Zeit, wo man sich in's Innere des Hauses zurückzog, wo Gäste, Freunde und Kinder empfangen wurden, wo man mit einem Wort unter'm Schatten des häuslichen Daches das öffentliche Leben fortsetzte. Da war es auch, wo man die Bilder seiner Vorfahren, die ruhmvollsten Thaten seiner Familie aufstellte, und in Ermangelung erlauchterer Monumente umgab man sich mit angenehmen oder ernsten, mit üppigen oder philosophischen Gemälden. Reichte das Lokal nicht hin, oder fehlte es an seltenen Mobilien, so ergänzte man diese auch oftmals durch eine Art populärer Zierrathen, oder durch Gemälde, die auf Alles Bezug hatten, so dass selbst die armseligste Wohnung noch das Ansehen und fast den Werth eines öffentlichen Gebäudes zu haben scheint.

Wir müssen besonders hierin beim Anblick von Pompeji etwas Ueberraschendes und alle unsere Begriffe in Erstaunen Setzendes finden, wenn wir bedenken, dass diese Stadt von einem Erdbeben sich noch nicht erholt hatte, als vor ungefähr 18 Jahrhunderten ihr Unglückstern bei einer Eruption des Vesuvs sie gänzlich unter einem Haufen brennender Asche begraben hat. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht unterlassen zu bemerken, dass die letzte Katastrophe unerwartet, und daher schrecklicher war, als man es eigentlich vermuthete, denn man findet noch jetzt in allen öffentlichen und Privathäusern, die man ausgräbt, Ueberreste von Skeletten und einzelne Knochen, und nach einer genauen Angabe, die mir mitgetheilt worden, beträgt die Zahl der in der furchtbaren Eruption Mitverschütteten nur auf den fünften Theil über 170 Menschen.

Es ist auch leicht zu begreifen, wie viel dieser Unstern die Gebäude der Stadt Pom-

peji an Form und Schmuck verloren liess. Die obern Theile aller Häuser sind ruinirt, die Decke grösstentheils verdorben, und folglich das Par-terre verschüttet und durch den Einsturz der obern Theile der Wohnung entstellt. In diesem Zustande nun haben die Zierden der untern Theile, die ungefähr 12 Fuss über der Erde hervorragen, durch eine grosse Anhäufung von Kalkstoff, durch das Begrabenseyn während Jahrhunderten, ferner durch Angriffe aller Art, wozu das Ausgraben, der Einfluss der Temperatur und die Sorglosigkeit der Menschen noch beitrugen, einen beträchtlichen Schaden erlitten. Was aber am meisten in Pompeji überraschend ist, was alle Erwartung übersteigt, besonders in den Theilen der Stadt nahe am Forum, wo man auch gegenwärtig mit Ausgraben sich beschäftigt, ist der glänzende Anblick der Mauern, der bezaubernde Effect der Gemälde, die von Glanz und Frische noch nichts verloren zu haben scheinen. Gewiss nichts an und für sich Merkwürdigeres, noch Neueres für uns könnte aus den Ruinen des Alterthums hervorgehen, als eine ganze Stadt, von einem Ende zum andern gemalt, von aussen wie von innen, in allen Wohnungen, und mit so lebendigen und zugleich so harmonirenden Farben, dass zu der Zeit, wo sie noch keine Veränderung erlitten, sie gewiss das Gepräge des kostbarsten Stoffes getragen, und der Stadt, übrigens aus den gewöhnlichsten Materialien zusammengestellt, den blendenden Schein einer ganz von Marmor erbauten Stadt gegeben haben müssen.

Alles in Pompeji ist nach der Wichtigkeit der Wohnung und der Bestimmung der Zimmer bemalt, mit Gegenständen, die ihrem Gebrauche analog sind; so vom Hause des reichen Pansa oder des wollüstigen Sallust bis zur bescheidenen Wohnung eines Chirurgen oder unterthänigen Apothekers, vom vornehmsten Zimmer bis zum finstersten, entlegensten und heimlichsten Aufenthalte; wo das Schicksal Actäons, auf der Mauer vorgestellt, eine profane Neugierde entfernen sollte, bis zur Küche mit ihrem Heerde, die mit allerlei Fleisch und Fischen etc. geschmückt ist. Ja selbst das Erd-Pflaster, das ganz Mosaik ist, eifert, mit seinem Glanze und seiner Verschiedenheit den Malereien auf den Wänden sowohl, als auch den Plafonds und Gewölben an einigen Orten den Rang abzulaufen, so als wenn in seinen Details jedes Haus einzeln ein schönes, ideales Bild der Stadt selbst darbieten, und der Mensch in allen Beziehungen einen hinlänglichen Zusammenfluss aller Künste haben sollte, um seine Bedürfnisse zu befriedigen. Wenn man diese Verschwendung an Farben, Stuckarbeiten, Malereien und Mosaik sieht, geräth man fast in Versuchung, zu fragen, wo denn eigentlich die Armen dieser Stadt gewohnt hätten; und zugebend, dass es in einer so reich geschmückten Stadt in der That Arme gegeben habe, wäre man fast geneigt zu glauben, dass selbst die traurigste Existenz, die elendesten Verhältnisse in der Mitte dieses Zaubers von Farbe und Luxus an Kunst ihre Reize gehabt haben müssen.

Die Malereien der Häuser in Pompeji, unabhängig vom pittoresken Verdienst, haben noch das besondere Interesse für uns, das aber nur am Orte selbst geschätzt werden kann, uns mit Hülfe dieser Malereien der Gegenstände, die sie vorstellen, und des Ortes, den sie ausfüllen, aller Hindernisse zu überheben, ohne Schwierigkeit in viele Geheimnisse des Alterthums einzudringen, um selbst die Alten in ihrer Intimität und ihrem Privat-Leben zu überraschen. Man kann ihnen hier wahrlich Schritt vor Schritt in alle Details folgen, und fast in alle Geheimnisse, von der Thür ausgehend, wo der Gebrauchs-Gruss dem Wirth

gemacht wird, bis ins geheimste Kabinet des Gynneceums eingehen, wo selbst der Freund ausgeschlossen wurde; vom Atrium, wo der Tag beginnt, bis zum finstern Schlupfwinkel, wo er endet, folgt man ihnen in den Saal der Vorfahren, an die Altäre, in die Kapelle der Hausgötter, in den Speisesaal, ins Badezimmer, in die Speisekammer, ins Sprachzimmer und ins Studier- und Erholungskabinet. Wir sehen überhaupt, wie selbst die ärmsten Bürger durch Malerei zu ersetzen wussten, was ihnen fehlte, und sich über das zu trösten, was ihnen abging. Vom gemalten Hund, der den wirklichen Hauswächter ersetzt, bis auf die Titel der Lieblingsbücher des Wirths, die in einem Repositorium aufgestellt (in Ermangelung wirklicher Bücher, blos an die Wand gemalt) und bis auf die Blumen, die den Erdraum ersetzen, oder den kleinen Garten vergrößern, bekommen alle diese Täuschungen der alten Bewohner Pompeji's in unsern Augen jetzt eine positive Gestalt und Existenz, und was ihnen nur Bild war, ein Schatten der Wirklichkeit, wird für uns die Wirklichkeit selbst. Man muss glauben, dass die Alten unter einander so manches zu verbergen suchten, was nicht gesehen seyn sollte, denn auf die Art und Weise, wie sie stets dem Auge Aller Preis gegeben, war es ihnen nöthig, die Dunkelheit zu suchen, um sich unbelauscht von Müdigkeit und der Langweil des öffentlichen Lebens zu erholen. Daher bleibt uns, in dem Zustande, wie man die Häuser in Pompeji gefunden, selbst das, was den Alten vielleicht unerforschlich war, nicht unerklärlich. Es ist fast kein Haus, wo man nicht einige den Anstand verletzende Mauerstücke fände, die einige Familiengeheimnisse enthüllen, Malereien, die den Geschmack und die Gewohnheit der Herren verrathen, und wo man nicht bis zu den Gemächern gelangen konnte, zu denen nur der Wirth selbst die Schlüssel besass, und wohin nimmer der neugierige Blick eines Nachbars und besonders einer Nachbarin einzudringen vermochte. Jetzt kann nun das Auge des Antiquars mit hinlänglicher Freiheit dort herumschweifen.

Da also ist der Ort, wo man die Alten jetzt besser studiren kann, in ihrer Abwesenheit, als damals, als sie noch existirten; da also kann man so zu sagen die Sitten auf der That ertappen, dort findet man Dinge, die niemals täuschen.

Das ausserordentliche Interesse, das in dieser Beziehung die Malereien der Häuser von Pompeji darbietet, wird durch die Beschreibung eines einzelnen Hauses wohl besser noch begreiflich seyn, als durch eine Folge von Allgemeinheiten. Zu diesem Entzwecke ziehe ich ein unlängst entdecktes Haus vor, das vollständiger und besser erhalten ist, als die Mehrzahl jener antiken Wohnungen und wozu ich Gelegenheit gehabt in alle Details einzugehen. Es ist dasselbe, welchs, nach der Natur der Gegenstände zu urtheilen, womit es verziert ist, das Haus des Tragödiendichters genannt wurde, denn in Ermangelung des Namens und der Beweise über den Stand des Eigenthümers war man genöthigt, den Namen des Besitzers eines jeden Hauses aus besondern Umständen oder Malereien, die sich vorgefunden zu entnehmen; so geschah es auch, dass man ausser der Wohnung eines Wundarztes, Musiklehrers, Apothekers, Schulvorstehers, ohne noch etwa von Schlossern, Seifensiedern, Bäckern, von Tuchmagazinen u. s. w. zu reden, die alle durch mehr oder minder charakteristische Zeichen angedeutet sind, noch das Haus der Narcisse, der Adonis, der Zephire, der Flora, der Grazien, Tänzer und Vestalinnen zu erkennen wusste; alles dieses aber nur.

nach den Gemälden, die den Hauptschmuck ausgemacht haben, und nach denen urtheilend man sich wahrscheinlich weniger in dem Charakter und der Bestimmung ihrer Bewohner irren möchte, als es der Fall seyn würde, wenn einst von uns die Rede käme, und man unsere Industrie nach den Aushängeschildern unserer Läden und Magazine erkennen wollte. Auf dieselbe Weise und in demselben Grade der Wahrscheinlichkeit, dürfen wir uns schmeicheln, das Haus des Tragödiendichters in Pompeji gefunden zu haben; was aber am meisten dabei unbezweifelt bleibt, ist, dass es gewiss keinen alten noch neuen Dichter geben mag, der sich nicht glücklich schätzen möchte, so angenehm zu wohnen.

Es ist in der That eine kleine niedliche Wohnung auf eine eben so zweckmässige als angenehme Weise eingerichtet und von einem Ende zum andern auf's Zierlichste geschmückt; sie nimmt höchstens 30 Metres *) in der Länge und 15 in der Breite im höchsten Fall ein, dennoch aber befinden sich in einem so beschränkten Raume gegen 19 Zimmer, worunter noch das Atrium oder der Hof, das Peristyl oder der zweite Hof und Garten und andere Räume, die mehr als die Hälfte einnehmen. Man kann daraus die Beschränktheit des Raumes sich denken, der für die Wohnung bestimmt ist. Von der Thürschwelle ausgehend, sind wir beim ersten Schritte, den wir machten, durch einen Gegenstand überrascht, der uns an den reichen und lächerlichen Trimalcion, von Petron so angenehm beschrieben, erinnert. Es ist ein grosser, an einer Bronzekette befestigter Hund in Mosaik auf dem Erdfpflaster gemalt, mit so vieler Wahrheit und Natiirlichkeit, dass man bei seinem Anblick unwillkührlich zurückschreckt; so hat Petrone auch den Menschen dargestellt, der beim Anblick eines ähnlich bei Trimalcion auf die Wand gemalten Hundes rückwärts fallend die Beine bricht. Bei diesem Hunde nun steht mit grossen Buchstaben CAVE CANEM. Bei den meisten antiken Häusern ersetzt diese blossе Inschrift die Stelle eines wirklichen Hundes oder seines Bildes, und es scheint so dem armen Bürger durch diese unschuldige Drohung seine bescheidene Wohnung in Sicherheit gesetzt zu seyn. Vom Eintrittsgang unseres Hauses aus geht man durchs Atrium in den ersten offenen Hof, von allen vier Seiten mit Malereien geschmückt, die aus der Iliade geschöpft sind. Rechts Thetis, durch die Iris vor den Herrn der Götter geführt, der auf dem höchsten Gipfel des Ida sitzt, und der sie nun zu Gunsten ihres Sohnes in Anspruch nimmt: weiterhin Briseis, durch Achilles den Händen Agamemnons übergeben; ferner die Abreise des Chryses. Andere Malereien, worunter sich besonders eine anadyomenische Venus auszeichnet, die den Schmuck dieses Atriums ausmachen, wo es scheint, dass unser Poet, wenn er wirklich einer war, in einem so wenig poetischen Zeitalter, wie das des Claudius und Nero, gar nichts besseres thun konnte, als sich mit Bildern und homerischen Inspirationen zu umgeben. Dieser Hof ist rechts und links mit kleinen Gemächern umschlossen, wo eines nach dem andern bald mit Amazonen-Kämpfen, bald mit Bachanten und mit Malereien aller Art verziert ist. Dem Eingang gegenüber ist das Tablinum oder Audienzsaal, dessen Hauptgemälde einen Dichter sitzend vorstellt, der in Gegenwart

*) Etwa 93 Fuss lang und 47 Fuss breit.

zweier Leute, die ebenfalls sitzen, Verse deklamirt, von dem Apoll und einer Muse, in einiger Entfernung aufrecht stehend, gleichsam begeistert. Alle übrigen Zierrathen dieses Zimmers, aus Genien und Kriegsgöttinnen zusammengestellt, stehen mit jenem Gegenstande in Beziehung, besonders aber zeichnet sich eine Mosaikarbeit aus, die ein eben so neues als merkwürdiges Bild darstellt, nämlich eine dramatische Probe. Säulen, welche die Bühne schmücken, und die den Ort der Vorstellung bezeichnen, der Flötenspieler, der die Tänze des Theaterdirektors begleitet, ist sitzend in einer Stellung, als ob er den Schauspielern, die ihn anhören, deklamirend die Töne angeben wollte, und die ihn in verschiedenen Stellungen mit den Larven, die sie erhalten haben, umstehen, während ein anderer, in allen seinen Bewegungen Freude und Begeisterung bezeugend, mit Hülfe eines Kameraden schon beschäftigt ist, seine Tracht anzuziehen. Diese Zusammenstellung der sieben Figuren, mit der seltensten Vollkommenheit ausgeführt, wird für das seltenste und vollkommenste Mosaikstück des Alterthums gehalten, das je gesehen worden ist. Aus diesem Saal geht man in den Peristyl oder zweiten freien Hof, der eine schmale Garteneinfassung aufnimmt, die mit einer Halle von 7 dorischen Säulen umgeben wird, und wo Alles wieder mit Malereien verziert ist. Im Hintergrunde befindet sich eine kleine Hauskapelle mit einer Nische, worin ein kleiner Faun aus Bronze aufgestellt ist. Links kommt man in ein Ruhekabinet, wo eine Ariadne dem Schläfe sich überlassen, Narcisse in der Anschauung seines Bildes verloren und ein Amor, der mit der Angel fischt, dargestellt sind. Auf derselben Seite weiter nach hinten ist ein anderes Zimmer mit Landschaften und Seestücken verziert, und auf der Hauptmauer wickelt sich ein Papyrus mit griechischen Buchstaben auf. Das soll nun die Bibliothek unsers Dichters seyn, der sich also an Büchern freut; die er nicht besass, wahrscheinlich aber, weil er sie im Kopfe hatte. Dem gegenüber rechts ist eins der schönsten geräumigsten Zimmer der Wohnung. Seine Lage, besonders aber die Art und Weise seiner Verzierung mit Früchten, Thieren und schönen Tänzerinnen beweist wohl, dass dieses die sogenannte Exedra (Gesellschaftssaal) war; die Hauptmalerei waren die Leda wie sie ihrem erstaunten Gatten die drei vor kurzem ausgekrochenen Kinder vorzeigt, ein mit Naivität und Reiz reich geschmücktes Bild; Theseus, wie er die entschleierte Ariadne verlässt; und ein anderes vortreffliches Gemälde am Eingange, welches das Opfer der Iphigenia vorstellt. Diese interessante und merkwürdige Vereinigung dramatischer Gegenstände bestärkt nur noch mehr die Meinung, dass der Wirth dieser lieblichen Wohnung ein Dichter gewesen. Eine schöne mit Doppelröhren versehene bronzene Lampe hing noch an der halb verzehrten Decke des Saales, wo wir eintraten; nahe dabei im benachbarten Flügel ist die Küche mit ihrem Heerde, wo deren Mobilien in eben dem Geschmack sind, wie die der Bibliothek (d. h. alles gemalt), und die der Frugalität unseres Dichters nicht weniger wohl anstehen als jene seinem Gedächtnisse. Diese Küche ist direct mit dem Triclinium, Speisesaal, verbunden, der nach der Natur seiner Verzierung die Küche nicht verläugnet.

Ich würde die Aufmerksamkeit der Leser nur zu sehr missbrauchen, wenn ich in alle Details, welche die vollständige Erklärung dieses antiken Hauses darbietet, eingehen sollte, überhaupt ist dies auch erst der Gegenstand einer Arbeit, womit ich mich noch beschäftige; indem ich aber diese kleine Uebersicht beschliesse, sey es mir noch vergönnt, ein Verzeichniss aller Hauptgegenstände zu entwerfen, die in dieser einzigen Wohnung gefunden worden

sind, um so eine Ansicht vom Nutzen dieses Ausgrabens zu geben. Man kann es vielleicht ein Inventarium nennen; doch aber ein antikes, und gewiss ist es nicht ohne Interesse. Es wird dienen, zu zeigen, auf wie wenig die Möbel der Griechen und Römer beschränkt waren, und ferner wie sehr verwickelt das System der alten Civilisation gewesen ist.

Folgendes fand man in gedachtem Hause. An Gold: zwei Halsketten und ein Bruchstück, aufs Merkwürdigste erhalten; 6 Armbänder, wovon eins in Gestalt einer Schlange, mehrere in einander verschlungen, und ein Kleines für Kinder; 4 elegante Ohrgehänge aus zwei schönen Perlen, die an einem Knopf hängen; ein Ring mit einem Achate, worauf ein Kopf eines jungen Menschen eingegraben ist. Zwei Münzstücke, eins von Nero, das andere von Titus. Dieser kleine Schatz, der einen Theil der Toilette der Hausfrau ausgemacht, war vom oberen Stockwerke, den sie bewohnt hatte, herabgefallen, und 5 Fuss über der Erdoberfläche gefunden worden. Aus Silber: 39 Münzstücke von Consuln und Kaisern. Aus Bronze: eine Masse Münzen aller Art, von verschiedenen Grössen, alle an einander geklebt, und noch 20 andere, die einzeln sind; zwei Kastrollen, ein Kessel, ein Fleischtopf und noch zwei andere in einem Ofen von demselben Metalle; eine kleine Feuerschuppe mit durchbohrtem Stiele, um einen Holzstiel einsetzen zu können. Eine schöne Lampe zu zwei Lichtern mit Kopf und Klauen eines Stiers verziert, dieselbe, die an der Decke der Exedra hing; eine Lampe mit zwei darüber hervorragenden Spitzen auf einem kleinen Dreifuss ruhend; ein wunderschöner Handleuchter und eine Menge kleiner Gegenstände, Ueberreste von Wirthschaftsmöbeln. Aus Eisen: 4 Aexte, ein Hammer, ein Dreifuss, ein Stück von einem Schlüssel; zwei kleine Fussplatten, die man an der Sohle befestigt, mit Löchern versehen, um sie mit Nägeln anzuschliessen; zwei Thür- und zwei Hängeschlösser und andere Thürsperrn noch. Aus Glas: 4 Wasserflaschen und verschiedene kleine Vasen. Aus Thon: 14 Schüsseln und Fleischtöpfe, von denen 6 klein, und die anderen von verschiedener Grösse waren; 5 verschiedene Vasen und noch 6 andere zum Aufbewahren des Oels; eine Tasse, schön glasirt, eine Opferschale und 56 Lampen ohne noch andere Wirthschaftszierrathen zu erwähnen; unter andern auch noch ein Stück Seife, ein gelber antiker Kopf und ungefähr 3 Pfund Blei. Mit Bedauern kann man nur hinzufügen, dass die Bewohner dieses Hauses, als der Unglücksstern die ganze Stadt begraben, mit untergegangen sind. Ueberreste von Skeletten und Schädeln, die verworren unter einander gemengt gefunden, beweisen nur zu sehr, auf welche schreckliche Weise die Wirthe dieses Hauses verloren gingen, die uns so lachende Bilder und so angenehme Gegenstände hinterlassen haben.

Ich hätte mich vielleicht länger bei einem einzigen Privatgebäude von Pompeji aufhalten sollen, da es besser als alles andere dienen kann, eine genaue Ansicht der meisten alten Häuser und die Gebräuche ihrer Bewohner zu geben. Gebäude von höherem Range und neuem Charakter, wie die Badhäuser etc., sind eben so vollständig in ihrem kleinsten Verhältniss, als gut im Zusammenhang und ihren Details erhalten. Der vermeinte Tempel des Augustus auf dem Forum; die unlängst entdeckten und noch unbekannten Gebäude, über deren Bekanntmachung mir die Erlaubniss zu Theil wurde, würde natürlich und mit Recht die Neugierde des Lesers noch mehr erregt haben; ich muss noch bedauern, nicht von dem Ausgraben, das in der grossen Strasse zu Pompeji vor sich geht, wo nach den Berichten, die ich der Akademie eingesandt, eine reiche Ernte an Gemälden und Antiquitäten verspricht, einiges erwähnen zu können. Wenn es schwer hält, sich aus dieser Stadt

loszureissen, wo man sich nur immer mehr zu verirren und zu vertiefen sucht, um immer wieder dahin zurück zu kommen, so ist es mit der Anschauung, die man durch Worte geben kann, gewiss nicht derselbe Fall. Jedes Bild dieser Art ist natürlicher Weise ungenügend und farbenlos. Jede Beschreibung hat die doppelte Unannehmlichkeit, übertrieben und unvollkommen zu erscheinen. Man würde daher gewiss auf eine richtigere Art mit einem Worte das unendliche Interesse, das uns diese kleine antike Stadt abgewinnt, bezeichnen, wenn man sagte: wäre das Alterthum nicht durchaus für uns gestorben, so könnte es gewiss nur aus der Asche von Pompeji wieder aufleben.

Ueber die
K u n s t a u s s t e l l u n g e n
 z u
Danzig, Hamburg, Bremen und Copenhagen.

Dass wir in einer Zeit aufstrebender Kunst leben, leidet keinen Zweifel, und es hat darum Interesse, in einzelnen grösseren oder kleineren Erscheinungen zu verfolgen, wie sich Kunstliebe, Kunstgeschmack und eigentliche Kunstleistung dem annähern, worin frühere Zeiten uns so weit vorausstanden. Auch in geringern Kreisen und bei geringern Mitteln scheint man nunmehr die Nothwendigkeit zu fühlen, wie die Künste zum höhern Schmuck und zur Vollendung des Lebens gehören. Es sind jetzt nicht, wie in vergangenen Jahrhunderten, allein die Fürsten, in deren glanzvoller Umgebung die Künste gedeihen können, es sind nicht mehr nur Akademien, von denen, als Mittelpunkt, ihre Beförderung und ihr Aufblühen ausgehen zu müssen scheint; auf der einen Seite wird die Zahl der Kunstvereine, von denen nächstens ausführlicher wird die Rede seyn können, immer grösser, ihr Umfang und ihre Wirksamkeit immer erfreulicher, auf der andern sehen wir, dass Kreise und Orte, die weder im Besitz öffentlicher Kunstschatze, noch auch wohl organisirter Schulen der höheren Kunstbildung sind, doch hinter der allgemeinen Regung der Zeit nicht zurückbleiben wollen. Wenn grössere Akademien bei ihren wiederkehrenden Ausstellungen das stolze Gesetz aussprechen, nichts dürfe hier der Beschauung dargeboten werden, als was noch niemals irgendwo ausgestellt worden, und wie sie alles ausschliessen wollen, was nicht gegenwärtiger Kunstbestrebung angehört, so treten geringere Städte mit bescheidnerer Miene auf, indem sie entweder nur alles, was sich von ältern und neuern Werken in ihren Mauern befindet, auf einmal beisammen zu allgemeinem Genuss öffentlich machen, oder auch von namhaften auswärtigen Künstlern das eine oder andere Stück, das schon anderwärts gesehen und beurtheilt worden, zu gewinnen suchen. Gerade solche Unternehmungen, dünkt mich, können den Beweis für den wachsenden Kunstsinn am besten führen, und sind weit mehr

über den Verdacht erhaben, erheuchelt oder todt zu seyn, als manche weit glänzendere Ausstellungen, selbst von Akademien veranstaltet, die doch nur aus Gewohnheit fortzudauern scheinen.

In der beschriebenen Weise fanden zu Danzig in zwei auf einander folgenden Jahren, ich glaube 1819 und 1820, unter der Leitung des Herrn Prof. Breysig*) zwei Ausstellungen statt, welche als die ersten dieser Art das Verdienst hatten, neben manchem ütern werthvollen Kunstwerk einige nicht misslungene Arbeiten von den Eleven der Kunstschule, so wie ernste Bestrebungen der Lehrer an derselben aufweisen zu können. Ausserdem erinnere ich mich von Herrn Müller, damals in Dresden und Rom, jetzt in Danzig, sehr wohlgerathene Kopien der Raphaelischen Madonna della sedia und di S. Sisto gesehen zu haben. Aber leider hatte bald darauf ein so guter Anfang auch schon sein Ende; nicht als ob sich daselbst durch Mangel an Theilnahme von Seiten des Publikums die Unternehmer zurückgeschreckt gesehn hätten, oder auch allein durch zu sparsamen Besuch nicht die Kosten hätten decken können, denn letzteres fand allerdings Statt, wenigstens das zweite Mal; sondern da jene Stadt damals ausser den einzelnstehenden und doch nur einseitigen Bestrebungen ihrer Kunstschule sich keiner Leistungen auf diesem Felde zu erfreuen hatte, so war der rühmliche Eifer des Veranstalters bemüht, mit bedeutendem Kostenaufwande aus fernen Orten Kunstwerke herbei zu schaffen, welcher Anstrengung der Ertrag noch nicht sofort entsprechen konnte; auch war man nicht im Besitz eines eigenen Lokals.

Endlich findet sich jetzt daselbst auf besondere Veranlassung des Unglücks, welches jene einst so glücklichen Provinzen der Monarchie heimgesucht hat, eine neue Ausstellung von Gemälden angekündigt, damit keine Kunst sey, bei welcher man, als ob sie alle über dem Menschlichen ständen, nicht Hülfe gesucht und gefunden hätte. Diesmal ist es Herr John Simpson, welchem zu gleicher Zeit das Verdienst der wohlthätigen Absicht und der heimischen Kunstförderung bleiben soll. Es ist ihm bereits gelungen, ausser mehreren Stücken des rühmlich bekannten Architekturalers Herrn Schulz aus Danzig, gegenwärtig in Berlin, Werke von unsern anerkanntesten Künstlern zu erwerben; ich nenne nur Prof. Wach, Prof. Begas, Prof. Kolbe, und muss den Wunsch hinzufügen, dass sein Vorhaben hieselbst Unterstützung und daheim Theilnahme finden möge.

Schon bedeutender war eine andere Ausstellung, welche vor wenigen Monaten in Hamburg Statt hatte; dieselbe beschränkte sich nur auf neuere Werke. Man fand die Genremalerei neben der Portraitbildung überwiegend, und die Stücke, welche sich auf dem Felde der Nachahmung einer gewöhnlichen Natur bewegten, waren die Gelungensten, so wie für sie die Aufmerksamkeit am grössten. Herr v. Rumohr macht dabei die Bemerkung, welche ich nicht unterlassen kann anzuführen, dass dies eine besondere Richtung der Küstenbewohner zu seyn scheinen, wofür sich die Beispiele leicht häufen lassen. Vielleicht darf man aber noch, und zum Theil als Grund des vorigen hinzufügen, dass die höheren mehr

*) Ich nehme hier Gelegenheit zu bemerken, weil es ganz vergessen zu seyn scheint, dass Prof. Breysig der Erfinder des Panorama genannt werden muss. Derselbe hat vor geraumer Zeit zuerst ein Panorama von Rom vom Capitol aus entworfen, welches auch in mehreren Städten gesehen, und in Zeitungen damals zur Sprache gebracht worden.

poetischen Sphären der Kunst besser inmitten einer allgemeinen gesteigerten Bildung gedeihen möchten, wie sie in Handel treibenden Küstenstädten gewöhnlich vermisst wird: und selbst eine Gelehrsamkeit, als man sie in den Niederlanden gleichzeitig mit der Blüthe der Kunst antrifft, kann doch keine eigentliche Bildung genannt werden, am wenigsten eine so allgemeine, gesunde, naturgemässe, einheimische, mit Adel der Gesinnung verwachsene, als sie alles Poetische eines Volkes scheint voraussetzen zu wollen. Auch von Berliner Künstlern fand man in Hamburg einiges ausgestellt, namentlich von den Herren Hintze und Petzl.

So eben aber liegt mir der auf Stein geschriebene, 16 Octavseiten starke, 153 Nummern enthaltende Katalog einer Ausstellung vor, welche im Monat Mai dieses Jahres zu Bremen in dem Hörsal der gelehrten Schule gezeigt wurde. Diesesbe ist, wie der Titel des Katalogs aussagt, von einem Bremischen Kunstverein veranstaltet, in wiefern aber ein solcher seiner innern Einrichtung und seiner Wirksamkeit nach den Kunstvereinen in England, oder in München, Berlin, Düsseldorf, Dresden und Hamburg sich an die Seite stellt, darüber fehlt mir bis jetzt die Kunde.

Auch dieser Katalog enthält unter einander vermischt ältere und neuere Meister, und von letzteren mehr auswärtige als in Bremen ansässige. Ueber den Eindruck kann ich nicht urtheilen, und noch weniger über die Leistungen der Bremer selbst, denn in diesem Punkt beobachtet der Katalog ein hartnäckiges Stillschweigen, und will keinen Unterschied machen zwischen dem werthvollern und dem unbedeutendern. Ueberhaupt aber ist er sehr wohl im Stande, ein Bedauern zu erwecken, dass man jene Zusammenstellung älterer und neuerer Kunstthätigkeit, vielleicht in grösserem Unterschiede des Werths als bei anderen ähnlichen Instituten, nicht habe geniessen können.

Man vermisst wol kaum einen Namen der berühmten niederländischen Genre- und Landschaftsmaler; von den Bildnissmalern finden sich Rembrandt, van Dyk, von letzterem Maria mit dem Kinde, ferner eine Skizze grau in grau und ein Christus am Kreuz. Aber auch einige italienische Meister: Tizian: ein ecce homo; Fra Bartolomeo: ein Heiliger; Sasso Ferrato: eine Madonna; Carlo Dolce: ein jugendlich weiblicher Kopf; Leonardo da Vinci: ein ecce homo; Guido Reni: eine büssende Magdalena; Mich. Ang. da Caravaggio: ein lesender Mönch; Gerhard Honthorst: eine musikalische Unterhaltung; dann von dem Spanier Murillos das Bildniss eines Jungen; endlich ein Basrelief, angeblich, wie es der Katalog selbst bemerkt, von Michael Angelo Buonarotti.

Es finden sich viele neuere Kopieen nach Italienern, Niederländern und selbst nach noch lebenden Meistern; aber von bekannten Namen der neuern Zeit sind mir ins Auge gefallen: Tischbein mit mehren Stücken, Prof. Friedrich in Dresden: in Sepia zwei Meeresküsten, ferner eine Parthie von Rügen, kurz nach Aufgang des Mondes; Max. Wagenbauer in München; Landschaft mit Vieh; Prof. Dahl in Dresden: stürmische See an der Küste von Norwegen.

Ich kann hier nicht umhin, mit einem flüchtigen Wort der Ausstellungen von Copenhagen zu gedenken, die ich nach den Katalogen von 1824 bis 1827 zu verfolgen im Stande bin. Sie tragen einen grössern Charakter an sich, als alle früher erwähnten, zeigen aber fast eine noch grössere Abgeschlossenheit von fremden Künstlern, und namentlich

bei dem Vergleich mit den Berliner Ausstellungen ist der Unterschied sehr befremdlich. Der Katalog von 1824 enthält von Ausländern nur Agricola in Rom, von ihm ein Portrait, die Brüder Franz und Johann Riepenhausen in Göttingen, zwei Kompositionen nach Oehlenschlägers Trauerspiel Erik und Abel, und nach Tasses befreitem Jerusalem; Catel aus Berlin in Rom: Aussicht auf den Vesuv aus der Gegend von Castellamare; Reinhard aus Hof, damals in Rom: zwei Landschaftsstudien nach der Natur, und noch aus Paris Laurent und Bouton. Glänzender war schon in dieser Rücksicht die Ausstellung von 1825: ich hebe hervor Dannecker in Stuttgart, Ehrenmitglied der Copenhagener Akademie: ein Amor und Schillers Büste, beide in Gypsabguss. Ferner Zeichnungen von Overbeck aus Lübeck in Rom, vom Baron v. Stackelberg, damals in Rom, jetzt in Paris, eine heilige Familie, und von J. Schnorr aus Leipzig, in Rom. Endlich sah man Kupferstiche von G. Longhi in Mailand, von R. Morghe in Florenz, und von J. G. M. Müller in Stuttgart. Das Jahr 1826 mag aber den Preis davon getragen haben, denn damals besass die Ausstellung zu Copenhagen nicht minder als 39 Stücke des grossen dänischen Meisters zu Rom, Albert Thorwaldsen, den der Katalog als dänischen Etatsrath und Professor der Akademie zu Copenhagen aufführt. Ausser Thorwaldsens eigener kolossalen Büste in Marmor waren 7 Marmorbüsten, die Glieder der königl. Familie von Dänemark darstellend; ferner die Gypsbüsten eines Prinzen und einer Prinzessin, und noch einige Marmorbüsten, die ich nicht näher bezeichnet finde. Endlich von Kompositionen und freien Erfindungen: Amor mit der Lyra, im Besitz des Kammerherrn Grafen C. v. Ranzau zu Breitenburg, welcher von demselben Künstler noch eine marmorne Büste besitzt. Für die Façade des Schlosses Christiansborg bestimmt, sah man von Thorwaldsen 4 Reliefs in Marmor: Herkules und Hebe, Aeskulap und Hygaea, Minerva und Prometheus, und Jupiter und Nemesis.

Dann Abgüsse seiner Werke in Gyps; ihrer sind 21 Nummern, davon 10 Statuen, unter denen wiederum einige Gruppen: Merkur im Begriff, den Argus zu tödten; Ganymed und Jupiters Adler; Amor und Psyche, Hebe, Büste einer Albaneserin u. s. w. Die übrigen 11 Nummern bezeichnen Gypsabgüsse seiner Darstellungen in Relief: Grazien, Musen und Grazien nach Apollos Spiel tanzend; der Centaur Nessus und Dejanira u. s. w. Das Verlangen, die Werke dieses grossen Künstlers damals mitgenossen zu haben, muss um so mehr wachsen, als, soviel mir bekannt ist, die hiesige Sammlung von Gypsabgüssen auf der Königl. Akademie nur ein einziges und zwar unbedeutenderes Werk jenes Meisters enthält, der Wunsch aber nur zu nahe liegt, die grossen Leistungen der Sculptur in Berlin mit denen des Heros dieser Kunst in neuerer Zeit vergleichen zu können.

Ein so grosser Reichthum dieses Jahres war allerdings im Stande, den auffallenden Mangel auswärtiger Theilnahme zu vergüten, denn wir finden diesmal nur drei Namen von Ausländern, und zwar darunter den königl. Münzgraveur in Berlin, Herrn H. F. Brandt. Endlich enthält der Katalog von 1827 ausser einer Landschaft von einem Franzosen nur die gemeinsamen Werke zweier ausländischen Künstler; es sind die Herren Jollage und Hopfgarten, in Rom. Von ihnen in Bronze gegossen, waren in jenem Jahr 10 Werke Thorwaldsens ausgestellt: Grazien, Jason, Mars, Adonis, Merkur, ein Hirtenknabe, Tänzerinnen, Venus, Hebe, Amor. Ausser diesen haben wir in allen vorliegenden Katalogen nicht ein einziges Werk in Bronze- oder Eisenguss gefunden. Im Jahre 1824 wurde noch

kein Steindruck gesehen, 1825 allein von C. A. Blöndel, Mitglied der Academie, 5 Blätter, architektonische Gegenstände darstellend; dann aber fiel dieser Zweig im folgenden Jahre wiederum gänzlich aus, und erst 1827 scheint Prof. J. L. Lund das Verdienst zu gehören, ihn mit grösserem Fleiss angebahnt zu haben: er lieferte nach einem Original von Lucas Cranach, auf der königl. Gemäldegallerie zu Copenhagen befindlich, das Portrait Martin Luthers; ferner ein Portrait von H. Steffens und 8 Blätter Umrisse nach alten italienischen Bildern, in deren Besitz er ist.

Die ausgestellten Stücke betrugten immer nur etwas über oder unter 200 Nummern. Dass darunter manches ausgezeichnete Stück gewesen seyn mag, leidet wohl keinen Zweifel, wenigstens lässt schon die blosse Angabe der Gegenstände oft eine glückliche und pikante Wahl nicht verkennen. Aber es erfreut sich auch die dortige Akademie einer vortrefflichen von König Frederik dem Sechsten im Jahr 1814 erneuerten Organisation, und die Stipendien, welche sie, durch Munifizenz desselben Fürsten, talentvollen Künstlern zu Studienreisen auszusetzen im Stande ist, sind beträchtlich und können auf 5 Jahre ertheilt werden. In der Einrichtung der dortigen Akademie finde ich bemerkenswerth, dass ähnlich wie auf unsern Universitäten, das Direktorat nicht lebenslänglich auf Einer Person haftet, sondern wechselt, und zwar alle drei Jahre. Wer in die Zahl ihrer ordentlichen Mitglieder aufgenommen werden will, welches ausser den an der Akademie selbst angestellten Gelehrten nur ausübende Künstler seyn dürfen, muss ein aufgegebenes Thema ausführen, wozu eine Zeit von 2 Jahren gestattet ist; dieses wird alsdann dem Urtheil der versammelten Mitglieder unterworfen, und wenn es nicht mit einer Stimmenmehrheit von $\frac{2}{3}$ der Anwesenden den Candidaten empfiehlt, so hat er auf die Ehre Verzicht zu leisten; jedoch kann er im letzten Fall innerhalb eines Zeitraums von andern 2 Jahren noch einmal seine Fähigkeit versuchen. Von Ausländern können nur solche zu ordentlichen Mitgliedern aufgenommen werden, deren Gesellschaft sich die Akademie zur Ehre rechnen darf; aber auch selbst diese müssen erst deshalb einkommen, und sich sodann noch mit einem eingesandten Kunstwerk, welches der Akademie verbleibt, besonders dem Urtheil derselben anheimgeben. Man sieht, die Akademie hat diese Ehre sehr selten machen wollen.

Fällt mir nun aber gar der raisonnirende Katalog von Spengler über die auf dem Schloss Christiansborg befindliche Gemäldesammlung (Catalog over det kongelige Billedgalleri paa Christiansborg ved Johan Conrad Spengler) in die Hände, so ist die Versuchung sehr gross, manches aus seinem köstlichen Inhalt hervorzuheben. Keine Schule geht leer aus, und manche ist vorzüglich besetzt. Drei Raphaels fallen zuvörderst auf, 1) die Anbetung der drei heiligen Könige, auf Holz; 2) Anbetung der Hirten, auf Papier über Holz gezogen, s. Rumohr im Münchner Kunstblatt. 1825. S. 345.; 3) Portrait von Raphaels Apotheker. Mit Uebergehung der Titiane, Giorgione, Leonardo, der Dominichino u. s. w. erlaube ich mir nur noch mit einem Wort bei zwei Bildern von Joh. v. Eyck zu verweilen; das eine ist ein Portrait, das andere eine Anbetung der heiligen Familie: das Lob, welches letzterem seltenen Stücke gezollt wird, stimmt sehr treffend überein mit den hohen Vorzügen jener Bilder dieses Meisters, welche die Sollysche Sammlung in Berlin, bald im Königlichen Museum, als ihren grössten Schatz bewahrt. Sodann gedenke ich noch der vielen und sehr schönen Cranachs, und entschuldige meine Geschwätzigkeit damit, dass die

Augen der Künstler und Kunstfreunde fast immer nur nach Süden gerichtet sind, höchstens nach Westen.

So eben aber währt in diesem Monat zu Breslau eine Kunstausstellung, veranstaltet von der betreffenden Sektion des schlesischen Vereins für vaterländische Kultur. Ich berichte zuvörderst nur die Unterstützung, welche dieselbe von Berlin aus durch die Künstler Klöber, Historienmaler; Karl Schulz, Maler von Jagd- und Seestücken; Julius Schulz, Schlachtenmaler; ferner durch die Architekturmaler Schulz und Hintze, und durch den Genremaler Constantin Schrödter erfahren hat. Endlich werden mehrere Stücke, welche bereits auf hiesigen Ausstellungen produziert worden, namentlich einige im Besitz Sr. Majestät des Königs, darunter der Fischer, nach Göthe, von Julius Hübner, durch die Gnade Allerhöchstdesselben den Glanz der dortigen Ausstellung vermehren*).

Gr.

N a c h t r ä g e

zu dem Aufsatz

über

d i e m a l e r i s c h e I l l u s i o n

von

O. F. Gruppe.

Siehe die Hefte von März und April.

Bevor ich hier anreihe, was ich im Verfolg meiner Beobachtungen als eine Bekräftigung des zur Prüfung Hingestellten glaube gefunden zu haben, kann ich nicht umhin, ein Missverständniß zu berühren, das mir besonders entgegenzustehen scheint. Zunächst aber muss ich dem geschätzten Herrn Herausgeber um so mehr danken, vor diesem Missverständniß gewarnt zu haben, als ich meineits gegen ein solches mich ganz sicher hielt; denn ich war nicht darauf vorbedacht, jemand werde mich auslegen, als wolle ich der Illusion, sofern sie Täuschung, bedeutet und Sinnenverblendung bezweckt, das Wort reden, oder ihr wol gar von dieser Seite einen hohen Rang anweisen. Ich ge-

*) Der nach dem Druck des vorigen Hogens dieses Heftes eingesandte Katalog der Danziger Ausstellung bestätigt das Gesagte auf eine vortheilhafte Weise. Er bezeichnet zunächst in Danzig die Herren Müller und Manskirsch als sehr fleissige Künstler und enthält von namhaften auswärtigen Meistern noch manches interessante Stück. Einen nähern Bericht mitzutheilen behalten wir uns vor;

stehe gern, ich hätte mich da noch vorsichtiger ausdrücken müssen; aber gegen jenen Vorwurf wird mich nichts gründlicher rechtfertigen, als dass ich überhaupt an solcher Täuschung eines Bildes, dem der Trug der Wirklichkeit ernsthaft gelingen sollte, völlig ungläubig bin. Für mich konnte also das Wort Illusion keine andere Bedeutung haben, als sonst bei den Malern der Ausdruck Wahrheit hat, bei welchem sie noch nichts weniger als an Täuschung denken: mit beiden Worten habe ich auch immer gewechselt. Ich weiss nicht, ob andere, welche denselben Zweifel mit mir theilen, es auch in demselben Umfange thun: ich halte dafür:

Dass man in Zweifel seyn könne, ob Kassetten einer hohen Decke erhoben gearbeitet oder gemalt, ob Leisten und Gesimse nur mit Hülfe des gemalten Schattens den Schein des Hervortretens gewinnen, oder wirklich geschnitzt und geformt sind; ich gebe ferner zu, dass man von einem Bilde, welches weiter nichts als ein rohes Brett darstellt, zumal eingerahmt und unter andern Gemälden, beim ersten Anblick verführt werden könne zu glauben, man sehe nur die wirkliche Holzverkleidung einer herausgenommenen Darstellung: aber dass eine ganze abgebildete Handlung und historische Komposition, eine Landschaft, oder auch nur ein Theil davon, den Betrachtenden zwischen Bild und Wirklichkeit ungewiss lassen könnte, das halte ich bei gesunden Sinnen und unter gewöhnlichen Umständen, wie vollendet auch die Kunst sey, für ganz unmöglich.

Ich pflichte also dem geehrten Herrn Herausgeber nicht nur vollkommen bei, sondern gehe noch weiter; und in solchem Sinne möchte ich sogar einen Theil der von demselben angeführten Beispiele zu der Gattung der obengenannten rechnen, die darum leichter täuschen, weil sie sich an wirkliche Gegenstände natürlich anschliessen und daselbst erwartet werden können. In Betreff der übrigen wage ich aber zu behaupten, dass in unserer Zeit solche Täuschung schwerlich erlebt wird, als griechische Künstlermythen erzählen; vielmehr scheint sie mir immer nur da vorzukommen, oder wenn ich einigen Archäologen beistimmen darf, nur da gefabelt zu werden, wo die Kunst zuerst einen bedeutenden Fortschritt in der Naturnachahmung that, so dass man also auf so grosse Leistungen, welche selbst nach unsern Anforderungen der blossen Wahrheit noch immer zu wünschen übrig lassen möchten, nicht gefasst und gewitzigt war.

Höchstens beim Diorama, dünkt mich, mag eine mehr eigentliche Täuschung eintreten können; hier hat man aber auch besonders dafür gesorgt, uns alle Vergleichungspunkte zu entziehen, und über die Entfernung der Bildfläche vom Auge ungewiss zu lassen; die umgebende Dunkelheit, welche ausserdem die Phantasie auffordert, sich in das dargestellte zu vertiefen, endlich die Grösse des Bildes, die wechselnde Beleuchtung, das Transparente in den Lichtern und zu alledem noch die kluge Wahl des Vorwurfs, erhöhen den Schein der Wirklichkeit, der aber immer noch sehr unvollkommen bleibt, und dem kunstgeübteren Beschauer noch viel Raum giebt, tadelnde Bemerkungen hinsichtlich der Wahrheit zu machen. Auf ähnliche Weise wird die Täuschung einigermaßen befördert, wenn ich ein Bild durch ein Rohr betrachte: nicht allein das Ausschliessen alles Nebenbefindlichen kommt dabei wesentlich zu Statten, sondern auch schon das Sehen mit Einem Auge; denn mit beiden Augen sehe ich, zufolge der Augenparallaxe, allemal deutlich die Fläche, und nehme ihren Abstand wahr. Hauptsächlich aber sind auch, mit Einem Auge gesehen, die Forderungen des Hervortretens geringer, weil die Umrisse unter dieser Bedingung auch

in der Natur eben so fest seyn würden, als im Bilde; die Erscheinungen der Augenparallaxe werden darum im Bilde nicht vermisst.

Wenn nun also meine Forderung nicht seyn konnte, die Gegenstände sollten sich als wirklich darstellen, was auch gewiss mit einer gespenstischen und schreckhaften Erscheinung begleitet seyn müsste: so wollte ich vielmehr, der Maler solle so malen, dass sich die Phantasie der Schauenden leichter und tiefer in die Handlung und Gegend hineinversetzen, hineindenken, hineinempfinden könne. Er kann und soll selbst dann, wenn sein Vorwurf nicht unmittelbar aus der Natur entlehnt ist, so weit in der Wahrheit gehn, dass für den Beschauer eine poetische Gegenwart aufs Höchste begünstigt wird, dass sein Gemüth angeregt wird, als ob er sich selbst vor der dargestellten Handlung befände und ihr geistig nahe wäre, nicht aber als ob er in räumlicher Nähe sich lauschend und störend verhielte.

Zuvörderst hatte ich die Illusion nur als Mittel zur Erreichung höherer Zwecke, die in poetischer Komposition liegen, empfohlen; allein wenn ich überlege, wie viel Geist erfordert wird, um die blosse Natur, wie sie ohne grosse Wahl vorliegt, treffend zu erreichen, und wie wiederum in dem Eindruck einer in dieser Rücksicht gelungenen Darstellung sich selbst eine poetische Wirkung nicht verkennen lässt, so getraue ich mir die Illusion, in dem beschriebenen Sinne, schon als eine selbständige Kunsterreichung gelten zu lassen. Oder wird eine Landschaft ihren Eindruck verfehlen, die mit energischer Auffassung und Wahrheit das Sonnenlicht, den Schein des Mondes, die Durchsichtigkeit und Flüssigkeit des Wassers oder wol gar den Hauch und die Temperatur der Luft einem mehr innern Auge und innern Sinn vorführt; der es gelungen ist, die Lockerheit und Luftigkeit der Räume und die noch weit grössere der Wolken, endlich das Zurückweichen der Ferne mit so starkem und zartem Gefühl auszudrücken, dass der Geist sich auszudehnen glaubt, und die Freie fühlt, oder in die tiefen Schatten sich zu verlieren wünscht? Niemals wird ein Bild seinen Eindruck verfehlen, wo der Schimmer der menschlichen Hautfarbe in seinem höchsten Reiz wiedergegeben worden. Und ob nun, ohne einen solchen Umfang der Wahrheit und Schönheit eine freie Komposition mehr als einseitig und nur andeutungsweise wäre? Sie wird, wenn man die Vernachlässigung weit treibt, eine leere Begriffssymbolik, blosse Beschreibung und Verzeichnung, die aber viel übler ist, als eine mit Worten verfasste, weil sie nicht wie letztere der Phantasie freien Raum lässt, sondern dieselbe vielmehr beschränkt.

Aber wie auf der einen Seite diese Wahrheit nicht mit der Nachahmung gemeiner Natur und geringfügiger Gegenstände verwechselt werden muss, mit der sie freilich oft zusammentrifft, so dürfen anderseits auch selbst Stücke, die wegen der Wahl ihres Gegenstandes schwerlich auf solchen Eindruck Ansprüche haben, durch kräftige Nachahmung doch noch einen ganz andern Werth behaupten, als in sofern sie vielleicht den Beschauer mit dem Schein der Wirklichkeit hintergehen, oder ihm auch nur eine Verwunderung abnöthigen könnten. Indess von Nachahmung in dem Sinn, als sonst so viel bei den Künsten davon gesprochen worden, sollte füglich auch nicht mehr die Rede seyn, sobald ausgemacht ist, die Kunst sey in ihren Mitteln der Natur schlechterdings nicht so gewachsen, dass es nur auf Treue der einzelnen Uebertragung ankäme. Ueberhaupt konnte nur jenes Vorurtheil und vornehme Unkenntniss der sogenannten Technik auf dergleichen Kunstleistungen geringschätzig herabsehen; denn wie sollte es sonst auch kommen, dass gerade die künstlerisch Gebil-

deten daran noch so grosse Freude haben? Es ist durchaus nicht etwa das Wohlgefallen welches der Techniker an tüchtiger Technik findet, deren gleichwol untergeordneten Werth als solchen auch jene nicht in Zweifel ziehn: es ist vielmehr das Anerkenntniss, das man dem Künstler für die geistreiche Art zollt, mit der er alle die Schwierigkeiten zu besiegen wusste, welche blosser Naturnachahmung im Wege sind; denn da keine Kunst die Natur in aller Vollständigkeit wiederzugehen vermag, so wird das Talent sich in der Auffassung des Wesentlichen und Charakteristischen zeigen müssen, und da bei der jedesmaligen Neuheit der Schwierigkeiten kein Mittel zur Hand ist, welches ein für allemal ausreichte, so ist es nur die geistvolle Führung des Stifts, Handhabung der Farben und des Pinsels, es ist die stete Erfindung und Komposition in allen diesen Einzelheiten, wo sie nie aufhören darf, es ist die schnellste und unmittelbarste Geistesgegenwart bei jedem flüchtigen Pinselstrich, ohne welche es niemals möglich seyn wird, der Wahrheit der Natur bedeutend nahe zu kommen; denn blosser Erfahrungen, Handgriffe und technische Fertigkeiten, nicht von immer neuer Geistesthätigkeit erschaffen und beseelt, sind leidige Manier und werden auch hier nur auf der Oberfläche bleiben. Der Kenner wird diese belebte Technik sehr wohl von der Hand des bloss geschickten Arbeiters unterscheiden und Funken eines schöpferischen Geistes auch noch da wiederfinden, wo es demselben einmal nichts weiter galt als Naturtreue. Nur so erklärt sich, was mir ein Künstler von einem genialen deutschen Landschaftler erzählte, der leider zu früh in Rom starb; wenn derselbe, sagte er, einen Grashalm nach der Natur zeichnete, so hätte man daran eine Freude haben mögen sein Leben lang. Aber wozu diese Worte, da alle Künstler innerhalb der blossen Naturauffassung, um mich nicht des plumpen Worts Nachahmung zu bedienen, von Geist und Gefühl reden.

Und hier wird ein schicklicher Ort seyn, einen nicht ganz unwichtigen Punkt nachzutragen. Ich hatte unter den Mitteln, mit denen die Maler die aufgezeigten Schwierigkeiten zu beseitigen wissen, dasjenige zu erwähnen versäumt, welches im Farbenstoff und der Pinselführung liegt. Schon körperhafte und durchsichtige Farben unterscheiden sich bei aller sonstigen Aehnlichkeit noch auf eine eigenthümliche Weise, und ausserdem dass der Gebrauch der Lasurfarben so äusserst bequem ist, hat er auch noch eine ganz besondere Bedeutung für die Abrundung und für die Schattenparthieen, die er bei weniger Dunkelheit doch zugleich tiefer und zurückweichender zeigt, als es mit impastirter Farbe könnte geleistet werden. Hingegen letztere drängt sich mehr hervor, indem sie mehr Licht auffängt: das Auftragen der Farbe bis zum Relief ist für das Herausbringen der höchsten Glanzpunkte genug bekannt. Beim Laube pflegen die Franzosen, zumal wo nicht grosser Unterschied von Schatten und Licht dem Absetzen zu Hülfe kommt, die Farbe hoch, eckig und kraus hervorragend zu impastiren: alsdann erreichen sie bei gleichen oder sehr wenig verschiedenen Tönen noch ein sehr viel stärkeres Hervortreten, und kommen einigermassen der Erscheinung des Sehens mit beiden Augen nach, welche uns bei völlig gleicher Beleuchtung und Lokalfarbe des Laubes oder anderer lockern Gegenstände noch sehr gut das Vor und Hinter erkennen lässt*). Und wie dies ein Paar sehr hervorstechende Fälle sind, so ist der

*) So nimmt die Malerei in ihrer höchsten Vollendung hinsichtlich der Naturwahrheit das Relief zu Hülfe, während sie in ihrer Kindheit bei den Aegyptern durch Relief die Rundung ausdrückte, die sie durch gemalten Schatten noch nicht darstellen konnte.

geübte praktische Maler durch die blosse Handhabung seines Pinsels und durch den verschiedenen Vortrag der Farbe noch ausser dem Unterschiede der Töne vieles zu modificiren im Stande; er kann damit nicht nur die Stoffe charakterisiren, sondern auch Gegenstände von naheliegender Farbe noch von einander absetzen: ein reiner Gewinn für seine Kunst, die wir auf dieser Seite so beschränkt fanden. Ob der Farbenauftrag dünn oder stark, ob der Pinsel breit oder spitz, ob gedehnt und gezogen oder ob gedreht und gekräuselt, ob getupft und gestossen, oder ob sorgsam vertrieben, endlich ob frei und leicht oder fest, ob trocken oder flüssig: das sind ausser der Farbe Mittel, denen der geschickte Maler noch Accente von bedeutender Wirkung abgewinnen kann. Aber das Einzelne lässt sich hier gleichwol nur mehr andeuten als aufzählen, auch hat jeder Farbestoff wieder seine ganz eigene Behandlung, zufolge deren er ganz besondern Vortheil unter Umständen gewährt. So viel Schwierigkeit also, und wiederum so viel und so verschiedenartiges Mittel, endlich so viel Aufwand geistiger Thätigkeit liegt dazwischen, wo Kunsttheoretiker und Psychologen meisthin alles für plan und mechanisch angeschlagen haben!

Noch hätte vielleicht im Betreff des Punktes, dass der Maler die Lichtstärke heruntersetzen muss, der Gebrauch dunkler Spiegel angemerkt werden sollen. Ich befand mich in Gesellschaft eines Malers in einer Rüstkammer; dem Maler fiel ein Lavaspiegel in die Hand, und indem er auf der dunkeln Spiegelfläche die polirten Waffen umher betrachtete, brach er sogleich mit der Bemerkung hervor, dass man alles bildartig sehe, und dass daraus ein bedeutender Gewinn für das Studium solcher Gegenstände müsse zu ziehn seyn; denn was sonst die Ueberlegung des Malers hätte thun müssen, um die Lichter den Mitteln der Malerei näher zu bringen, eine solche verhältnissmässige Heruntersetzung hatte hier der Spiegel hervorgebracht. Jener Künstler mochte nicht wissen, dass sich die Niederländer mit so grossem Erfolg des schwarzen Spiegels bedient haben, der auch bei unsern Malern hie und da nicht ausser Gebrauch ist, auf den es sich aber wohl verlohnte von neuem aufmerksam zu machen. Liegt es dem Landschaftler daran, sonnigen Effekt, vornehmlich auf dem Laubwerk zu erreichen, so würde dieser Spiegel besonders zu empfehlen seyn; aber in Ermangelung desselben thut auch schon ein dunkler Wasserspiegel den gleichen Dienst. Man könnte versucht seyn, in einer Stelle des Plinius diesen Lavaspiegel wieder zu finden, und dasselbe künstlerische Hülfsmittel demnach dem Apeiles zuzuschreiben. Die Stelle heisst, wie folgt: *Inventa ejus et ceteris profuere in arte. Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento illinebat ita tenui, ut idipsum repercussu claritates colorum excitaret, custodiretque a pulvere et sordibus, ad manum intuenti demum appareret. Sed et cum ratione: ne colorum claritas oculorum aciem offenderet, veluti per lapidem specularem intuentibus e longinquo: et eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret. Plin. Hist. Nat. XXXV. p. 698, 10.* Ich wollte nun allenfalls übernehmen, die Wirkung des dunkeln Spiegels hinsichtlich der Haltung, des Brillanten und der dabei doch grösseren Strenge der Farbe (*austeritas*) aus der Stelle heraus zu demonstrieren: denn alles dieses liesse sich vortrefflich damit vereinen. Besonders würde ich mich auf den Ausdruck „*atramentum*“ stützen, den Meyer (zu Göthes Farbenlehre II. 88.) zu wenig zu urgiren scheint, und dann besonders auf das: „*nemo imitari potuit*“, was sich sehr wol von der Haltung mittelst einer dunkeln Lasur, aber nur sehr schwer von einem blossen trüben Firniss denken lässt, wohin Meyer sowohl als Harduin sich nei-

gen. Alsdann würde ich gegen Meyer behaupten, der ausser dem Firniss nur den Vortheil theilweiser Lasirung in der Stelle finden will: alles deute darauf hin, besonders aber die Vergleichung mit dem Steinspiegel, wie er doch selbst übersetzt, dass hier mehr ein totaler Ueberzug, etwa nur mit Aussparung der höchsten Lichtstellen gemeint sey, denn sonst würde auch die genau beschriebene Wirkung, welche wir kennen, nicht haben entstehen können. Es sey hier offenbar von dem Gesamteffekt des Bildes die Rede, und davon, dass der Künstler im Einzelnen von der Natur abwich, um ihr im Ganzen näher zu kommen. Dies letztere fände ich alsdann auch in den Worten: „man konnte den Ueberzug nur gewahr werden, wenn man das Bild näher betrachtete.“ Ja ich ginge vielleicht noch weiter und wäre so kühn zu fragen: ob es auch so ganz unbedenklich sey, wie Meyer thut, „repercussus“ mit Glanz zu übersetzen? Es wäre doch möglich, dass vielmehr nur das Zurückdrängen des Hintergrundes mittelst der Schwärze gemeint sey, was denn ohne Zweifel den beschriebenen Erfolg haben werde. Allein ich müsste wol fürchten, einen besonders auffallenden Beweis gegeben zu haben, zu welchem Irrthum man in Auslegungen verführt werden kann, wenn man irgend eine vorgefasste Meinung gern bestätigt sehn möchte. Höchst wahrscheinlich heisst hier *lapis specularis* gar nichts anderes als „Marienglas“, ein durchsichtiges, spathartiges Fossil, welches sich in dünne Blätter spalten lässt und von den Römern ganz gewöhnlich zu Fensterscheiben angewendet wurde. Dies musste einen sehr treffenden Vergleich für einen nicht völlig hellen Firniss geben, und ich kann darum Meyer auch nicht beistimmen, welcher „Spiegelstein“ übersetzt. Indess auch bei dieser Erklärungsweise würde immer noch bleiben müssen, dass Apelles durch eine gewisse allgemeine Trübung und Herabstimmung dem Bilde Haltung und Harmonie gab*).

*) Diese Stelle schien hier ein genaueres Eingehen zu verdienen, weil sie ohne Zweifel zu den schätzbarsten und speciellsten gehört, die sich bei alten Schriftstellern über die Technik der griechischen Maler erhalten. Besonders bemerkenswerth ist immer die Aeusserung zu Anfange, dass kein Maler dem Apelles in diesem Punkt nachgekommen sey. Allein nach dem, was sonst von der energischen Naturnachahmung griechischer Maler erzählt wird, lässt sich schwer denken, dass sie, welcher Erklärung man auch folgen möge, einen so wesentlichen Theil der Technik nicht allgemein sollten gekannt haben; wenn die Sache nicht etwa folgendermassen zusammenhängt: Vor Apelles, meine ich, hatten die Bilder der Griechen, wenn sie mehr Figuren enthielten und sich dramatischer Gruppierung annäherten, in sofern der Haltung und natürlichen Farbung entbehrt, als man alles mit gleicher Heftigkeit und gleichem Farbenglanz malte: er selbst brachte nun, nachdem er seine Bilder zuvor in eben der Weise vollendet, zuletzt durch einen leichten Ueberzug mit Schwärze, mit einer und derselben dunkeln Farbe, ihnen diejenige gewählte Beleuchtung, namentlich die grösseren Schattenmassen bei, die ein Gemälde haben muss, um der Wirklichkeit auf eine vortheilhafte Weise entsprechen zu können. Allein auch er, wie daraus hervorgeht, that es mehr versuchs- oder doch nachhilfsweise durch den sehr ausgedehnten Gebrauch einer Lasurfarbe. Meinte nun Plinius nicht sowohl die Wirkung, die er beschreibt, als vielmehr nur jene Weise sie zu erreichen, gehöre dem Apelles allein, so liess sich wohl einsehen, warum spätere Maler dieselbe verlassen. Sie mussten zu der Einsicht gediehen seyn, ihre Kompositionen von vorn herein so anzulegen und jede Farbe zum grössten Theil gleich so auf der Palette zu mischen, als die Haltung es erfordert. Auch mochten die antiken Genremaler, wie ganz in der Ordnung ist, auf anderem Wege durch glückliche Effekte u. s. w. auf diesen Vortheil geleitet seyn, der erst später Eigenthum der höhern Sphären der Malerei wurde. Damit streitet nun aber nicht, dass auch vor Apelles die Historienmaler ohne jenes Kunstmittel gutes Kolorit gehabt haben könnten: man muss nur erwägen, dass die Figuren ihrer Gruppen selten in der Tiefe hinter einander standen, und dass sie ohne Umgebung auf einfachem Grunde, mit einem Wort, relief-

Wenn man endlich Zweifel hegt gegen den Einfluss der Augenparallaxe auf etwas grössere Entfernung, so wollen die Beobachtungen und Bemerkungen, welche ich hiernächst zum Schutz meiner Aufstellung beibringe, dem Urtheil Sachverständiger nicht vorgreifen, sich vielmehr nur mit den ihrigen in gleiche Reihe stellen. Zuvor aber erlaube ich mir über die Aenderung des Augenpunktes, welche ich gänzlich übersehen hatte, ein Wort. Sie ist allerdings dasjenige, wodurch man sich in anderer Rücksicht von dem Ort und der Entfernung der Dinge am sichersten überzeugt; allein hier handelt es sich gar nicht von einem Wissen und Schliessen der Entfernung, sondern von einem wirklichen Sehen, von einem wirklichen Absetzen des Vordern vom Hinteren, von einem gewissen Ausschiessen dessen, was dem Gesichtswinkel nach daneben sichtbar werden müsste, kurz es handelt sich von einer unmittelbaren Wahrnehmung. Hält man nun diesen, wie mir scheint, sehr wesentlichen Unterschied fest, so ergibt sich, dass das Bewegen meines Kopfes, so lange ich nur mit Einem Auge sehe, mir zwar auch eine Parallaxe giebt, und danach Entfernung, aber ganz anders als jene eigenthümliche Erscheinung des Sehens mit beiden Augen; denn die Bewegung des Kopfs hat keine Aenderung der Töne, kein stärkeres plastisches Hervortreten zur Folge, sie begünstigt die Stellung der Iris nicht und wirkt nicht mit ihr zusammen, sie giebt keinen Unterschied und keine Schwierigkeit für die Darstellung im Bilde; man müsste denn gar fordern wollen, dass auch hier die Aenderung des Standpunktes eine ähnliche Erscheinung nach sich ziehen solle. Und selbst wenn Physiker beobachtet haben, dass bei gleicher Farbe und geringem Lichtunterschied die Bewegung das Erkennen erleichtert und verstärkt, wovon z. B. A. v. Humboldt ein sehr auffallendes Beispiel erfuhr, so kommt dieses doch hier, nach meinen Beobachtungen nicht von Ferne in Betracht gegen die Augenparallaxe. Auch ist das Schimmern weder das ausschliessliche noch wesentliche Merkmal der letztern, es ist auch eigentlich wol gar nicht einmal das Mittel, wodurch sie wirkt; und wenn ich mich, von dieser Seite auf keinen Einwand gefasst, weniger bestimmt in der Abhandlung ausdrückte, so würde ich jetzt, zumal für etwas weitere Entfernung, vorsichtiger zu Werke gehn. Dieses Schimmern ist bei grösserer Nähe vielmehr ein sichtliches Hin- und Herspringen der Conture, je nachdem ich mehr das Vordere oder Hintere in Obacht nehme, oder mehr das eine als das andere Auge thätig seyn lasse; will man nun dasselbe auch für grössere Entfernung zugestehn, da man doch eigentlich wol nur im Ganzen den Effect davon wahrnimmt, so wird man es wenigstens von jeder andern Art des Flimmers streng unterscheiden müssen. Denn es kann, wo Licht über sehr dunkeln Schatten überdringt, und sonst auf mancherlei Art, durch den Reiz des Auges auch ein Schimmern und eine Unbestimmtheit entstehen, aber diese, welche zum Theil der Inflection des Lichtes angehört, wird eher die plastischen Verhältnisse noch mehr verwirren, als zu deren Aufklä-

artig angeordnet waren. Erst als die Malerei jene Richtung verliess und sich mehr zu dramatischer Composition und näherer Andeutung der umgebenden Localitäten hinneigte, konnte jenes Bedürfniss fühlbar werden, dessen Abhülfe dann aber zugleich einen neuen nie zuvor gekannten Reiz offenbarte. Doch wenn auch alles das so wäre, so bleibt diese Stelle, die schwachlich von eigner Beschauung zeugt, immer noch sehr unklar und vieldeutig, wie leider fast alles dasjenige im Plinius, was gerade die interessantesten Wendepunkte der alten Kunstgeschichte einschliesst.

Gr.

rung dienen können! Von ihr, eben so wenig als von allem solchen Flimmer, der in der Schwäche des Auges seinen Grund hat, gilt natürlich nichts von dem Aufgestellten. Dagegen habe ich sogar gefunden, so weit meine Beobachtungen reichen, dass die grössere oder mindere Stärke und Schärfe des Auges weit weniger Einfluss auf die Erscheinungen der Augenparallaxe hat, als man erwarten sollte: und wenn nach einer allgemeinen Erfahrung fast jedermann mit dem einen Auge besser sieht, als mit dem andern, die meisten mit dem linken, so macht auch dies hier keinen Unterschied, ich meine, ob man erst mit dem schwächern Auge sieht und dann das andere hinzunimmt, oder umgekehrt.

Dass ein Schimmern, welches von der Empfindlichkeit oder Stumpfheit des Organs herrührt, eben so sehr die horizontalen, als vertikalen Umrisse verflossen erscheinen lässt, kann nicht auffallen; aber wenn man selbst, abhängig von der Augenparallaxe, den Schimmer und das stärkere Abtrennen vom Hintergrunde auch bei den wagrechten Grenzen der Gegenstände wahrzunehmen glaubt, da man es mathematischer Weise doch nur bei den senkrechten erwarten dürfte, lasse man sich davon nicht irre leiten; denn das Wahrgenommene ist eigentlich kein Schimmer, wenigstens zunächst nur ein Absetzen der Grenzen, welches daher seinen Grund hat, dass beim Sehen mit beiden Augen, wo man den Gegenstand fest in die beiden Augenaxen fasst, und die Aufmerksamkeit schärfer auf einen bestimmten Fleck heftet, das Orgau sich sogleich dem feinsten Unterschied der Lichtstärke accommodirt, und in Folge dessen alles andere mehr ausschliesst. Erst mittelst dieser Stimmung des Auges schiene dann das Hinterstehende entrückt und nach allen Seiten abgetrennt. Aber auch wenn das nicht wäre und nicht mitwirkte, so würde auch schon das blosse Herumsehen um die vertikalen Conture hinreichen, jene vermeintliche Wahrnehmung des Schimmers aller Umrisse zu erklären. Denn gewöhnt, uns nach der Augenparallaxe zu richten, und zwar wie sie sich mit der Linearperspektive wechselseitig unterstützt, sehen wir gleich überall das Abtrennen im Ganzen, aber wie und wodurch es eigentlich geschieht, ob blos an den vertikalen Grenzen oder rund herum, davon können wir keine Rechenschaft mehr geben.

Aus demselben Grunde der Gewöhnung, uns eben so nach der Augenparallaxe als nach der Linear- und Luftperspektive zu orientiren, begreift sich denn auch, dass erstere uns noch Dienste leistet auf Entfernungen, wo man sie doch nur höchst unerheblich glauben möchte, und dies ist namentlich in den Fällen, wo Linear- und Luftperspektive uns grossentheils verlassen. Darum muss man denn auch seine Beobachtungen nur bei solchen Gegenständen machen, die nicht schon durch das Convergiren geradliniger Grenzen, zufolge der Linienperspektive, alles ins Klare setzen, ferner weder bei Sonnenbeleuchtung, noch bei Nebel oder Regen, noch bei geschlossenem Licht. Achtet man aber, auf die Erscheinung bei leicht bewölktem Himmel und zugleich grosser Klarheit der Luft, wo denn eine gleichmässige Helligkeit verbreitet ist; so wird man sie zum Verwundern stark wahrnehmen, und während man sich mit ihrer Hülfe noch sehr wol zurecht findet, bemerken, dass solche Beleuchtungen, welche doch oft gerade durch eine gewisse Stimmung so sehr anziehen, für die malerische Darstellung verloren sind, weil, wenn man Farbe für Farbe naturtreu eintragen wollte, nichts aus einander kommen würde, eben so wenig, als es geschieht, wenn ich das eine Auge schliesse. Bei dem angegebenen Licht sah ich z. B. von einem höhern Standpunkt aus ein dünnbelaubtes Bäumchen mit hellem Grün in einer Entfernung von bei-

nahe hundert Schritten gegen einen Gartenweg, der mit rother Lohe bestreut war. Ich liess nun die Personen, in deren Gesellschaft ich mich dort befand, und die gewiss ein künstlerisch gebildetes Auge besitzen, jenes Bäumchen abwechselnd mit einem und mit beiden Augen betrachten, und bat, ohne dass ich sie auf einen Fragepunkt aufmerksam gemacht hätte, mir nur zu sagen, ob sie einen Unterschied fänden. Einstimmig sprachen beide sogleich aus, mit Einem Auge gesehen, könne man nicht unterscheiden, ob der Baum auf dem rothen Grunde, der der Farbe nach so viel als nur möglich abwich, horizontal aufliege oder senkrecht stehe, worüber doch sonst kein Zweifel blieb. Etwas Aehnliches fand sich damals auch noch bei viel entfernteren Baumgruppen und natürlich im Spiegel immer dasselbe, denn auch hier hat das Bild keine feste Stelle. Späterhin habe ich noch auffallendere Beispiele gefunden. Ich war bei einbrechender Abenddämmerung in einem freien Garten und hatte in einer Entfernung von höchstens 15 Schritten ein dünnes Bäumchen vor mir, das ich gegen einen Hintergrund von entfernt stehenden Obstbäumen betrachtete. Mit beiden Augen sah ich dasselbe sehr deutlich von dem Hintergrunde unterschieden; aber sobald ich das eine schloss, das Rechte oder das Linke, so hatte ich den Gegenstand nicht nur nicht mehr in der vorigen Nähe, sondern ihn überhaupt ganz verloren; seine Zweige flossen zusammen mit den Entfernten. Aber ich durfte nur das andere öffnen, so trat er wieder hervor. Will man aber alles Gesagte auf die blosse Ungewohnheit des Sehens mit Einem Auge schieben und behaupten, dass nur darum alles mehr wie auf der Fläche, und minder zurücktretend erscheine, so kann ausser der Erinnerung, dass jetzt erst die Conture, wie auf dem Bilde, ihre Ruhe und feste Stelle gewonnen haben, auch noch eine andere ungewöhnliche Art des Sehens zu Entscheidung gezogen werden; nämlich wenn man den Kopf umdreht, und etwa durch die Beine sieht, so zeigt sich, wie viel auf Rechnung der blossen Gewohnheit zu setzen ist, es zeigt sich aber auch, dass die Augenparallaxe dieselbe Wirkung behält.

So viel denn von dieser Sache, weil sie doch einmal zur Sprache gebracht war. Ich besorge nicht, dass ich, um möglichem Missverständniss zu begegnen, besonders äussern müsse, wie der direkte Einfluss derselben oft ganz ausser Acht fallen kann, und dass eine solche Erreichung der Natur, wie man sie mit Einem Auge sieht, in vielen Fällen schon mehr ist, als dem Maler gelingen möchte. Ja ich behaupte ausdrücklich, dass die völlige Wahrheit der Farbentöne an sich beinahe unerreichbar sei, dass man sich dagegen die Aufgabe um so leichter und zugleich belohnender stellt, als man sein Hauptaugenmerk auch auf das Zurücktreten richtet, welches uns ganz besonders die Augenparallaxe erkennen lässt. Andererseits aber ist auch keine Frage, dass die blosse Auffassung und das treue Wiedergeben der Töne, eben so wie Treue und Charakteristik der übrigen Formenzeichnung der Tiefe und dem Abkommen der Gegenstände sehr nachhelfen könne, insofern die Phantasie alsdann das etwa Mangelnde eher ergänzen wird; denn die Tiefe der Bilder ist doch nur, wie oben gezeigt, für ein inneres Auge. Es ist ferner ausgemacht, dass auch im Bilde, ähnlich wie in der Natur, oft ein nur theilweises Absetzen schon völlig hinreiche, zumal wenn die Form des Gegenstandes, oder auch die Formen der hinterliegenden, einfacher ist; ja es kann sogar eine sehr gute Wirkung in Rücksicht des geforderten Absetzens haben, wenn man z. B. helle Parthien des Vordergrundes theilweise dreist hindurchführt durch hellen Hintergrund. Endlich bin ich ganz der Meinung, alle die besprochenen Erscheinungen,

welche aus dem Unterschied zwischen dem Sehen in der Natur und auf der gemalten Fläche erwachsen, wären nicht so grosses Erhebens werth, wenn sie nicht, ausser ihrem Einfluss auf die Haltung und auf die Farbengebung im Einzelnen, so entscheidend wären für Composition und besonders für die vielbesprochene Farbenharmonie, welche letztere ohne diese Rücksicht gar nicht ins Reine möchte gebracht werden können.

Ueber die Farbengebung erlaube ich mir von dieser Seite nächstens noch einige Worte.

Statue Friedrich Wilhelms II.

von

Prof. Friedrich Tieck,
in Erzguss.

Wir haben die Vollendung eines neuen Werks in derjenigen Kunst zu berichten, deren schnell fortschreitende Ausbildung oder vielmehr Wiederbelebung Berlin besonders sich scheint zueignen zu wollen; es ist die Bildnerei in Metallguss. Man sah in diesen Tagen im alten Münzgebäude, als an dem Ort, wo der Guss und die Ciselirung geschehen war, die von Prof. Fr. Tieck für die Stadt Rupin gefertigte Statue Friedrich Wilhelms II. Sie wird den Schulplatz der eben genannten Stadt zieren, welche dem Fürsten ihre glänzende Erstehung nach einer Feuersbrunst verdankt. Die Statue ist über lebensgross, in einer gemessen vorschreitenden Stellung, die Haltung würdevoll aufgerichtet, die Rechte, milde gebietend, vorgestreckt; die Linke hält, unter dem reichen Hermelinmantel hervor, den Degen. Der Mantel, um den Hals zusammengehalten, fällt nach hinten und lässt die Brust frei. Das Kostüm ist genau das der Zeit, und um so weniger steif oder irgendwie der Kunst widerstrebend, als der Künstler der Natur auf das äusserste nahe gegangen ist. Die Behandlung der Stoffe, das Leder der Stiefel, mit seinen eigenthümlichen Falten, lässt durch einen Grad der Naturnachahmung, wie er vielleicht in neuerer Zeit im Erzguss, wenigstens gewiss in unserer Mitte, zuerst ins Leben tritt, die hohen unbehülfflichen Reiterstiefel vergessen: in der That war hier die keckste, ganz unumwundene Charakterisirung des Gegebenen das sicherste Mittel, es in seiner vielleicht unplastischen Form zu überwinden. Dasselbe gilt vom Degen und der silbernen Scherbe. Aber ganz vorzügliche Aufmerksamkeit verdient die Behandlung des Hermelinmantels nicht nur hinsichtlich der Intention seines Faltenwurfs, die im höchsten Grade der Eigenthümlichkeit des Stoffes angemessen ist, indem die Falten weich, breit, voll und dennoch leicht und locker sind, sondern auch in der speciellen Bezeichnung und plastischen Auffassung des Pelzwerks. Auf dieser Seite muss auch eine besondere Anerkennung dem Ciseleur Herrn Fischer zu Theil werden, der Gewandtheit und Einsicht in dem bedeutenden Amt, das ihm angewiesen war, bewies. Der Guss, welcher in drei Stücken geschah, indem der Kopf und freistehende rechte Arm besonders gearbeitet, aber durch Schrauben sowohl verbunden sind, dass selbst wer es weiss, die Näthe umsonst sucht, wurde von Herrn Hopfgarten geleitet. In allen Punkten zeigt dieses Werk einen neuen erfreulichen Fortschritt der Technik.

Gr.

Berliner Kunst-Blatt.

Siebentes Heft.

Juli 1829.

Königliche Akademie der Künste.

Diesjährige Preisbewerbung in der Geschichtmalerei, bei der
Königl. Akademie der Künste.

Die verspätete Erscheinung dieses Heftes erlaubt uns, hier schon der Feierlichkeit zu gedenken, womit am 3ten August im grossen Vorsaale des Akademiegebäudes die Zuerkennung des Preises im Fache der Geschichtmalerei statt fand. Der Saal war festlich geschmückt, alle Mitglieder der Akademie, sämtliche Künstler der Hauptstadt, nebst einer grossen Anzahl angesehener Kunstfreunde und hoher Beamten hatten sich versammelt. Die Sitzung begann um $10\frac{1}{4}$ Uhr; bald nach 11 Uhr war die Feierlichkeit beendigt, jedoch blieben die Anwesenden noch zahlreich zurück, um die ausgestellten Gemälde der Concurrenten in Augenschein zu nehmen; auch war in den anstossenden Sälen die Giustinianische Gallerie geöffnet.

Der Sekretär der königl. Akademie der Künste, Prof. Tölken, verweilte in einer solennen Rede, wie es die Feierlichkeit des Tages an die Hand gab, insonderheit bei den preiswürdigen Eigenschaften des Monarchen, denen die heimische Kunst ihr unverkennbares Aufblühen und Gedeihen verdankt, und mit welchen Allerhöchstderselbe so eben ein Institut bleibend ins Leben gerufen hat, von dem die glücklichen Früchte zu erwarten stehn. Es ist die Einrichtung einer von nun ab alljährlich wiederkehrenden Preisbewerbung, und zwar alle zwei Jahre für die Geschichtmalerei, in dem einen dazwischenliegenden Jahr für die Bildhauerkunst, im andern für die Baukunst. Wir theilen aus der Rede des Secretärs hierüber den amtlichen Bericht mit.

Seit Jahren hatte die Akademie gewünscht, unter ihren Schülern von Zeit zu Zeit in der Malerei, Sculptur und Baukunst, nach dem Beispiel anderer grösserer Akademien, öffentliche Preisbewerbungen anzuordnen, und mit den Mitteln versehen zu seyn, eine Studienreise nach Italien als höchsten Preis dabei auszusetzen. Bereits im Frühling 1810 war die Einrichtung eines solchen Wettkampfes vom akademischen Senat beraten, und der, an die damals der Akademie vorgesetzte Oberbehörde, die Abtheilung für den öffentlichen Unterricht im Ministerium des Innern, übersandte ausführliche Plan durch ein Rescript vom 22sten April 1810 in allen Punkten genehmigt worden. Noch manches Jahr sollte indess vergehen, bis jener Entwurf ins Leben trat. Glorreiche Zeiten des Krieges und eben so wichtige der inneren Erneuerung des Staates traten dazwischen. Erst 1825 ward die erste Preisbewerbung für Maler von der Akademie ausgeschrieben, der vorher erwähnte Plan als Reglement dabei zum Grunde gelegt, und der Preis am 3ten August in öffentlicher Sitzung zuerkannt, in Folge dessen der Prämiirte *), ein Schüler des Professors Wach, seine Studien noch jetzt in Rom als Pensionär der Akademie fortgesetzt, und derselben gerade in diesen Tagen die hier ausgestellten Zeichnungen, als willkommene Proben seiner Thätigkeit, übersandte. Jene Bewerbung war indess nur als einzelner Versuch zu betrachten, über dessen Erfolg die Akademie Ursache hatte, sehr zufrieden zu seyn.

Mit welcher Dankbarkeit und Freude erhielt dieselbe daher im Juli vorigen Jahres von dem ihr vorgesetzten hohen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten ein Rescript, wodurch der Akademie die Anzeige gemacht wurde, dass S. Majestät der König, auf den Antrag derselben, die unverzügliche Veranstaltung von Preisbewerbungen für Bildhauer und Maler allergnädigst bewilligt, und indem den Prämiirten eine jährliche Pension von 500 Thalern zu eine Studienreise nach Italien, vorläufig auf zwei Jahre, und bei befriedigenden Fortschritten auf noch zwei andere Jahre, anzuweisen geruht hätten, mit der eröffneten Aussicht auf eine regelmässig wiederkehrende Erneuerung dieser Wettkämpfe, sowohl für die Malerei, als abwechselnd für die Sculptur und Baukunst.

Die Preisbewerbung für die Eleven der Bildhauerei wurde sofort ausgeschrieben, und wie sehr die Akademie ihre Erwartungen durch den Erfolg derselben gerechtfertigt und übertroffen fand, ist bereits von unserm geehrten Vorsitzenden erwähnt worden. Die frühern Bedingungen waren beibehalten, allein durch die Grossmuth eines benachbarten, kunstsinnigen deutschen Monarchen hatte die Akademie die Genugthuung, aus Einem Wettkampf zwei ihrer Schüler als prämiirte Sieger fortgehen zu sehn **).

Am 19ten Februar dieses Jahres erfolgte darauf die öffentliche Bekanntmachung der Preisbewerbung im Fache der Geschichtsmalerei, zunächst für die Eleven der hiesigen und der Akademie zu Düsseldorf. Eingeladen wurden überdies alle Befähigte, mit der Bemerkung, dass man, um zugelassen zu werden, entweder die Medaille im Actsaal der Akademie gewonnen haben, oder ein Qualifications-Zeugniß von einem Mitgliede der Akademie beibringen müsse. Die Möglichkeit der Theilnahme ward auf diese Art bedeutend erweitert;

*) August Hopfgarten aus Berlin.

**) Wilhelm Mathiae aus Berlin, Schüler der Professoren Carl und Ludwig Wichmann, Prämiirter der Akademie, und Ernst Friedrich August Rietschel aus Pulnitz bei Dresden, Schüler des Professors Rauch, prämiirt durch S. M. den König von Sachsen,

indess bestand die frühere Bedingung eines unbescholtenen Betragens, indem der Akademie daran gelegen seyn muss, dass die von ihr ins Ausland gesandten Künstler auch in sittlicher Hinsicht ihr Ehre machen.

Bis zum 13ten März hatten 17 junge Maler sich als Concurrenten gemeldet. Einer von ihnen war indessen erkrankt, ein anderer nicht zu rechter Zeit in Berlin eingetroffen, so dass nur 15 wirklich an der Bewerbung Theil nahmen.

Um dem wider das Verfahren anderer Akademien erhobenen Vorwurf auszuweichen, dass bei der so einflussreichen vorläufigen Bewerbung bloss die Uebung im Actmalen nach dem lebenden Modell entscheide, war inzwischen beschlossen worden, den Concurrenten zuerst eine Aufgabe freier Composition vorzulegen, damit das poetische Talent ebenfalls Gelegenheit erhalte, sich zu zeigen und geltend zu machen.

Am 14ten März in aller Frühe versammelte sich zu dem Ende der akademische Senat, unter den vorgeschlagenen Gegenständen wurde folgender ausgewählt, und um 7 Uhr Morgens den Concurrenten zu einer gleich an demselben Tage im Akademiegebäude zu beendigenden Skizze mitgetheilt:

„Jason und Medea im Haine des Mars: Jason greift nach dem goldenen Vliesse, welches an dem heiligen Baume hängt: Medea hält noch die Zauberschaale in der Hand; Amor ist triumphirend gegenwärtig. In der Ferne sieht man das Schiff, und die Gefährten des Jason; letztere blos angedeutet.“

Diese Aufgabe war von Herrn Professor Wach gegeben worden.

Bei der Beurtheilung der hiernach entworfenen Skizzen, welche nicht mit dem Namen, sondern blos mit einer Nummer bezeichnet seyn durften, wurden am folgenden Tage fünf ganz ungenügend befunden, und den Urhebern derselben anheim gestellt, von der ferneren Concurrenz für diesmal zurückzutreten, dagegen die Nummern 3, 4, 12 u. s. w. in allem zehn in bestimmter Reihenfolge zu der zweiten Probe, dem Actmalen nach dem lebenden Modell zugelassen.

Indess gab die Beschaffenheit selbst mancher der besseren Skizzen zu Betrachtungen Anlass, die zu dem Resultate führten, dass die Veranstaltung von Uebungen in der historischen Composition, die bisher nicht als Theil des akademischen Unterrichts stattfanden, in Antrag gebracht und vorläufig beschlossen wurde. Unsere fast ausschliesslich auf Belehrung durch das Wort gegründete Bildung scheint es den jungen Künstlern jetziger Zeit schwerer zu machen, als jemals, den Unterschied zwischen poetischer Darstellung in Worten und der nicht minder poetischen des Künstlers in Formen und Farben klar zu fassen, so leicht es auch theoretisch sich nachweisen lässt, dass die Kunst nur das Sichtbare einer Handlung zum Gegenstand nehmen kann, also auch nothwendig die deutlichsten Bewegungen, den sprechendsten, für das Auge reichsten Moment auswählen muss. — Die Leitung dieses neuen Zweiges des Unterrichts, der historischen Composition, verbunden mit der Gewandung, ist seitdem bereits von Einem hohen Ministerium dem Professor Begas übertragen, und dadurch der akademische Lehrkreis wesentlich vervollständigt worden.

Am 16ten März begannen die noch verbliebenen zehn Concurrenten den Probeact nach dem lebenden Modell in Oel zu malen, um denselben bis zum 21sten um 12 Uhr zu beendigen. — Diese zweite Aufgabe bestand in einer nackenden männlichen Gestalt, sitzend.

in einfachster natürlicher Stellung der Ruhe, nach der Anordnung des Professor Begas, welchen in jener Woche die Reihe traf.

Am festgesetzten Tage wurden die, zum Theil auch hier wieder zur Ansicht aufgestellten Acte, die im Allgemeinen recht gut ausgefallen waren, von den Mitgliedern des akademischen Senats geprüft, und bei gleichzeitiger Rücksicht auf die früher componirten Skizzen, die Urheber der vier Acte 1, 4, 8 und 10 zur engeren Preisbewerbung ausgewählt, indem die noch immer beschränkte Localität der Akademie, die Zulassung von mehr als vier Bewerbern zum Malen in abgesonderten Zimmern, was hier eine wesentliche Bedingung bleiben muss, für jetzt nicht gestattet.

Früh Morgens am 23sten März wurde nun den Concurrenten die eigentliche Preisaufgabe mitgetheilt, welche sie noch an demselben Tage in einer Skizze zu entwerfen und alsdann innerhalb der anberaumten Zeit eines vollen Vierteljahrs ohne andere Hilfsmittel als das lebende Modell in der geforderten Grösse der Figuren von mindestens 2 Fuss auszuführen hatten. Der von Professor Begas vorgeschlagene Gegenstand empfahl sich zur Preisaufgabe ganz besonders durch seine Vielseitigkeit, indem die Bewerber nicht nur Kenntniss des menschlichen Körpers in seinem ganzen Umfange nach Alter und Geschlecht, Natur und Ideal zeigen konnten, sondern auch das Talent poetischer Schöpfung bei dem Idealen der Handlung ganz besonders in Anspruch genommen wurde.

„Jupiter und Merkur in der Hütte des Philemon und der Baucis, werden von diesen als Götter erkannt, nach Ovids Metamorphosen.“

Am 5ten Juli hatten sich der Director der Akademie, der Sekretär und sämmtliche Professoren versammelt zur Beurtheilung der Arbeiten. Alle waren darüber einstimmig, dass zwei der gelieferten Arbeiten zu sehr blos angelegt seyen, um bei der ferneren Beurtheilung berücksichtigt zu werden; wiewohl sich nicht verkennen lässt, dass in dem einen dieser nicht fertig gewordenen Bilder dem jungen Künstler, (Heinrich Steffens, Schüler des Prof. Kretschmar) bei der Fassung des alten erschrockenen Ehepaars, sehr glückliche Motive vorschwebten.

Dagegen empfahl sich das dritte Bild, als das einzige ganz fertige. Der Urheber desselben, Adolf Henning, Schüler des Prof. Wach, hat in der That eine Praktik darin entwickelt, die ihm für die Zukunft sehr lohnende Erfolge hoffen lässt; allein die geistige Auffassung, sowohl in der Jünglingsgestalt, die den Merkur vorstellen soll, als im Jupiter und in der alten Baucis, lässt zu viel zu wünschen übrig; auch geht die Composition nicht recht in einen deutlichen, malerischen Moment zusammen.

Das vierte Bild ist zwar wieder nicht ganz vollendet, und es fehlt ihm deshalb der wohlthuende Glanz der letzten Hand. Sowohl hier als in den übrigen Bildern vermisst man bei dem Jupiter die Majestät eines sich kund gebenden Gottes. Allein die Composition ist malerisch und wohl beisammen, die Intentionen sind am tiefsten gedacht und doch durchaus sichtlich hervor tretend, der Ausdruck im Merkur und in dem trauten alten Paar darf glücklich genannt werden, und die Bedeutung des dargestellten Moments ist nicht zu verkennen.

Als daher die zuerst gestellte Frage: ob diesmal ein Preis zuerkannt werden solle? einstimmig bejaht worden war, entschieden sich die Anwesenden mit einer Mehrheit von zehn Stimmen unter dreizehn, diesem vierten Bilde den Preis zuzugestehen, und erfuhren nun nicht ohne Rührung, dass die eigenthümliche Lage des Urhebers desselben diese Entscheidung in mehr als einer Rücksicht sehr merkwürdig macht.

Es war der Taubstumme Adolf Siebert, gebürtig aus Halberstadt, 23 Jahr alt, Schüler des Professor Wach. Indem der Senat der Akademie ihm den Preis zuerkannt, erhielt derselbe dadurch zugleich Anspruch auf eine Pension von jährlich 500 Thalern zu einer Studienreise nach Italien; vorläufig auf zwei Jahre, unter Vorbehalt einer Verlängerung auf andere zwei Jahre, wenn seine der Akademie einzusendenden Arbeiten ihn dazu empfehlen. Er empfing darauf aus den Händen des Direktors das darüber ausgefertigte Dokument.

Sowol das Bild des Siegers, als die seiner beiden Mitbewerber werden in Umriss den nächsten Heften beigelegt. Ihre Vergleichung scheint zu manchen interessanten Betrachtungen Anlass geben zu können, und die glückliche Ueberlegung, mit welcher wir den Gegenstand in dem Preisbilde behandelt sehn, fordert auf, derselben zu verdienter Anerkennung eine genauere Aufmerksamkeit zu widmen. Wenn Herr Siebert den intensivsten und für die ganze Begebenheit am meisten charakteristischen Moment getroffen haben möchte, so war es grösstentheils schon in dieser ersten Anlage begründet, dass seine Personen die meiste und angemessenste Beziehung auf einander haben würden; von vorne herein hat er sich in seiner Komposition entschieden das vorbereitet, was er nachher in den Geberden seiner Figuren so wohl auszudrücken gewusst, und wiederum ist diesem Ausdruck durch die Klarheit des Moments und der Handlung erst grössere Verständlichkeit zugeflossen.

Jupiter, in Begleitung des Merkur, hat, um sich von der Gastfreundlichkeit der Menschen zu überzeugen, den Bezirk ländlicher Wohnungen betreten, und nachdem er sehr schlimme Aufnahme erfahren, ist er in die ärmliche Hütte des Philemon und der Baucis gelangt. Diese bieten ihre geringe Habe auf, um die unerkannten göttlichen Gäste aufs beste zu bewirtheten. So eben soll eine Gans, welche allein den Viehstand des greisen Ehepaars ausmacht, und sich zu Jupiters Füßen flüchtet, geschlachtet werden, als sie an dem Wein, der in dem Krüge nicht ausgeht, die Nähe des olympischen Götterkönigs gewahr werden. Der junge Künstler hat nun, abweichend von seinen Mitbewerbern, jenen Moment festgehalten, wo der Alte an dem sich füllenden Becher den Gott erkennt; durch diese Wahl des Moments gelang es ihm zugleich, dem Merkur eine tiefe Beziehung zu geben, der in allen andern Kompositionen sehr leer, höchstens mit einem äusserlichen Gestus bedacht, ausgegangen ist. Jupiter sitzt ziemlich in der Mitte des dunkeln Gemaches, Merkur, dem alten Paar gegenüber, in grosser Reverenz gegen den Gott gehalten, steht an seiner Seite fast nachlässig und halb sitzend gegen die hintere Lehne eines zum Theil sichtbaren Bettes gelehnt, in einer Stellung, die dem jugendlichen leichtfüssigen Gott vortrefflich entspricht. Auf der Brust hält er den hölzernen Becher, man sieht, nicht um daraus zu trinken, noch scheint er daraus getrunken zu haben, sondern er hat ihn nur eben angenommen, um ihn nicht zu verschmähen und seinen Herrn nicht vor der Zeit zu verrathen. Er weiss um das Incognito des wunderwirkenden Gottes, und mit seiner schalkhaften Miene des Lächelns lauscht er nach dem Alten hin, der das Wunder merkt, und nur so eben im Begriff ist, die Anwesenheit des Gottes daraus zu schliessen. Nicht nur dass diese Beziehung an sich durch ihre Naivität sich empfiehlt, nicht nur dass eine Person, die ausserhalb der eigentlichen Handlung steht, aber auf solche Weise durch lebhaften Ausdruck dieselbe zusammenfasst, die Illusion steigert

und ungemein viel zur Objektivität eines Bildes beiträgt, diesmal ist ein solches Verhalten auch tief aus der Seele des Merkur gedacht, und darum ganz besonders gelungen. Die andern Bewerber haben sich in dem Kopf dieses Gottes weit strenger an die Antike gehalten, dagegen scheint S. auch in der blossen Form mehr nur den Sinn der antiken Bildung gefasst und diesen von neuem in sich reproduziert zu haben. Die Form ist durchaus nicht, was wir sonst auch nur im Bilde tadeln würden, die plastische, ja in der Gesichtsbildung ist sie nicht einmal ideal, sondern ein frisches, gewecktes Naturgesicht, welches aber durch den geistigen Ausdruck so sehr den Charakter des Gottes trifft, dass diese naive Selbstständigkeit nur erfreuen könnte. Aber vielleicht war eben die naive Unbefangenheit des Ausdrucks das glücklichste Aequivalent für die unerreichbare Göttlichkeit. Ganz anders sein Jupiter und gerade entgegengesetzt; in dieser Figur war der Sieger mehr von der plastischen Form befangen, als seine Nebenbuhler; daher hat er ihr keinen Ausdruck, der besonders Handlung angemessen, zu geben vermocht. Wenn man aber erwägt, dass wir für den Zeus schwerlich eine andere Form zu denken im Stande sind, als die des Phidias, und anderseits wie schwer, ja wie unmöglich es ist, diese streng abgeschlossene Marmorform durch irgend einen, menschlicher Bewegung abgelassenen Zug zu modifiziren und zu beleben, so wird das Misslingen dieser Figur weniger befremden; ausserdem war der Körper vielleicht zu herkulisch, der Kopf zu klein. Lobenswerth war ferner das Incognito von Seiten des Gewandes gehalten, so wie das Erkennen angedeutet oder vorbereitet; denn dem alten Paar zugekehrt hatte er den olympischen Herrscher in ein mehr unscheinbares Gewand gekleidet, dagegen auf Merkurs Seite gab er ihm ein Scharlachgewand über die Schenkel geworfen, dessen mit Sternen durchwebter Saum oben verstohlen umgeschlagen war. In dem alten Philemon, von dem schon gesagt wurde, dass er hinter dem Tisch über den Becher gebückt, so eben im Moment vorgestellt ist, wo er an dem unversiegenden Wein die Götternähe erkennt, war der eben aufkommende Ausdruck der Devotion wol gelungen. In dieser Figur zeigte sich ein anderes Bild auch sehr rühmlich, welches aber freilich für den noch entschiednern Ausdruck frommer Demuth das erste Erkennen der Götter, das vielleicht noch anziehender und feiner war, und erst den Merkur in die Handlung verwebte, geopfert. In der Behandlung der alten Baucis verdient S. wiederum den Preis. Er bildete sie in vorschreitender Stellung, etwas geneigt. Die Bewegung des ganzen Körpers und besonders der Arme spricht mit ausdrucksvoller Wahrheit für den Charakter einer alten Frau dasselbe aus, was der Künstler in ihre Miene gelegt: unschlüssiges Staunen und Ueberraschung, die den Ausbruch der Frömmigkeit noch einen Augenblick zurückhält. Endlich die Gans: zwischen dem Tischfuss und dem Fuss des Gottes hervorkommend, schmiegt sie ihren Hals an denselben, ohne zu flattern, wie die andern darstellten. Sein Tisch war freilich nicht ausdrücklich antik, zumal zu dünn und zerbrechlich, und die weisse Decke konnte man wol gar modern nennen, doch bei der Unbefangenheit in der Auffassung und Behandlung des ganzen Bildes, an der gewiss die besondere Lage des Künstlers Theil hat, möchte ich es nicht anders. Das unfertige Bild von Herrn Steffens stellt Baucis als hinter ihrem, das Wort führenden Gatten sich zurückhaltend dar, mit dem treffenden Ausdruck der Erwartung von etwas Bedeutendem. Schade, dass der Urheber so unersprießlich seine Zeit bei dem kleinlich gebrochenen, durchaus unschönen und auch unwahren Faltenwurf seiner Gewänder verloren, da er doch bewies, des Ausdrucks kundig zu seyn. Das Bild des Herrn Hen-

ning zeichnet sich fast vor allen aus durch die tüchtige und sichere Technik; seine Farbentöne haben viele Wahrheit; dass er in der Auffassung der innern dramatischen Beziehungen so bedeutend gleichsam hinter seiner eignen Leistung zurückblieb, gebe ich zum Theil Schuld der übeln Wahl des Moments, ganz besonders aber dessen Unentschiedenheit.

Gr.

Schilderungen römischer Feste und Kirchen

von

einem Augenzeugen.

(Geschrieben im Juni 1811.)

Die folgenden Schilderungen sind mit solcher Anschaulichkeit entworfen und enthalten so Vieles zur nähern Kenntniss der Kirchen und Kunstwerke Roms, dass wir keine Missbilligung fürchten, indem wir denselben hier einen Platz gönnen.

Die Redaction.

Die römischen Feste haben das Eigenthümliche, dass sie zugleich religiöse und Volksfeste sind; bald heiter und freudig, bald im höchsten Grad ernsthaft, je nachdem die Feierlichkeit es mit sich bringt. Ihrer ist eine unzählige Menge, und selten ein Tag, wo nicht mehrere zugleich fallen. Zu ihrer Feier sind an 300 Kirchen täglich geöffnet. Sie werden eingetheilt in gebotene, Andachts- und Hoffeste. (festa di precetto, di devozione e di palazzo; dazu kommen noch die geistlichen Musiken, cappelle pontificie e cardinalizie, die stazioni, processioni pubbliche, die täglichen Functionen etc.) Allein nur an einzelne nimmt das ganze Volk Theil, und weit entfernt dass alsdann die öffentliche Freude durch Einmischung der Religion gestört würde, erhält sie vielmehr dadurch einen edleren Schwung, so wie an Trauerfesten eine rührende Feierlichkeit. —

Was hiezu Klima, Volk und Cultur beitragen ist das wenigste; anders als an irgend sonst einem Orte der Welt ist zu Rom die Religion Alles in Allem. Man hat diese Stadt die heilige genannt (Roma la santa), man hätte sie die geistliche nennen sollen, denn dass hier die Gräber der Apostel und Märtyrer sind, macht es gewiss nicht; allein seit Jahrhunderten der Sitz des Hauptes der Christenheit, ist sie das Centrum aller kirchlichen Geschäfte. Alle hohen geistlichen Gerichtshöfe, die Inquisition, die Missions- und Bekehrungs-Anstalten, die päpstlichen Dikasterien, die Hauptkapitel der geistlichen Orden und Congregationen, alles vereinigt sich zu Rom; dazu die ganze hohe Geistlichkeit, siebzig Cardinäle alle von Fürstenrang, und der glänzende Hofstaat des Papstes selbst. Unzählige Menschen sind dabei beschäftigt und angestellt, und doch ist dies alles, in der Meinung des Volks, noch eine Art von Gottesdienst; selbst die bürgerlichen Lasten und Abgaben haben das Ansehen von frommen Spenden. Der geistliche Stand ist der einzige, in Rom sein Glück zu

machen; auch sind der Kirchen und Klöster unzählige, und die Menge der Priester und jungen Geistlichen unüberschbar. Es giebt keine Familie, von der nicht einige Glieder zum Clerus gehörten. So ist also hier, was wol sonst nirgend, die Religion auch das höchste weltliche Interesse; das ganze Leben ist gleichsam damit durchwirkt; sie ist Geschäft und Erholung und Zeitvertreib, man redet fast von nichts anderem, sie ist Alles in Allem; wobei jene andere edlere Wirkung der Religion auch nicht ausbleiben konnte, wie sie denn in der ernsten Stimmung des römischen Volks allenthalben bemerklich ist.

Was nun die, unsern Ansichten so höchst fremde, Pracht und Menge der Feste betrifft, so ergiebt sie sich von selbst an dem ersten geistlichen Hofe, der zugleich ein grosses weltliches Dominium hat, und von einer grossen Anzahl hoher Beamten umgeben ist. Man erinnere sich nur, dass die Cardinäle, deren siebzig sind, meistens aus fürstlichem Geblüt, den Rang gleich nach den Königen haben. Das Haupt der Christenheit sollte mit einem Glanz umgeben werden, der alles, was sonst Fürstenpracht heisst, überstrahlt; und doch war es nothwendig, das Decorum des geistlichen Standes zu beobachten. So wurde die ganze Religion Symbol, aber das pomphafte, was man sich denken kann, womit die Pracht der Kirchen und alles Aeussere des Gottesdienstes aufs glänzendste harmonirt. Wobei es noch ein höchst vortheilhafter Umstand ist, dass die Erfindung und Anordnung dieser Feste grossentheils aus den Zeiten eines Julius II. und Leo X. stammen, wo der päpstliche Hof der Sitz des guten Geschmacks und einer der üppigsten von Europa war.

Aus diesen Gesichtspunkten bitte ich Sie die folgenden Schilderungen römischer Feste zu betrachten, wovon ich nur wünsche, dass sie Ihnen Unterhaltung gewähren mögen. Parallelen zu ziehen, war nicht meine Absicht; aber wohl Ihnen dazu Gelegenheit zu geben.

1) F e s t P e t r i u n d P a u l i .

Das erste, welches ich Ihnen vorführen möchte ist eins der glänzendsten der katholischen Kirche, das Fest der beiden Hauptapostel Petrus und Paulus, welches in diesen Monat (Junius) auf den 29ten fällt. — Mit Tagesanbruch verkündet der Donner der Kanonen vom Castell Sanct Anzelo die Eröffnung des Festes; und so früh man sich auch schon auf den Weg macht, wallen doch bereits alle Strassen von schön gekleideten Kirchgängern. Denn so gross auch die Armuth in Rom sein mag, an den Kleidern bemerkt man sie nicht; selbst ziemlich dürftige Bürgerfrauen erscheinen an Festtagen in Seide, oft mit ererbten goldenen Schmuck und immer höchst geschmackvoll gekleidet. Der ganze Zug scheint Einen Weg zu machen, wird immer zahlreicher, und vereinigt sich zuletzt bei der Engelsbrücke, ganz in der Nähe jener zertrümmerten, über die vor zwei Jahrtausenden die römischen Triumphatoren zogen. Dann geht es vorbei an dem riesenmässigen Grabmahl Kaiser Hadrians nach dem vatikanischen Hügel, und bald ist man auf dem Petersplatz; denn für diesen Tag ist die Peterskirche der Hauptschauplatz des Festes.

Ich kann Sie nicht besser auf die folgenden Prachtscenen vorbereiten, als wenn ich mit einer Beschreibung dieses Platzes den Anfang mache, des schönsten in der Welt; wo nun ein fröhliches, festliches Gedränge immer mehr überhand nimmt, und an dem schönen südlichen Sommermorgen die Menschen feierlich einhergehen, sich begrüssen und mustern.

Zuerst ist ein grosses Viereck, mit Häusern umgeben, welches nur die Majestät des

Ganzen vermehrt, aber sonst nichts besonderes hat; gleichsam die Schwelle des folgenden. — Dann kommt das berühmte Oval des Bernini, von ungefähr 2000 Fuss Umfang, aber umgeben mit einem vierfachen Portikus von 372 ionischen Säulen und Pilastern, welche 192 Heiligenbildsäulen tragen, alles Arbeiten aus der Schule des Bernini. In der Mitte des Platzes erhebt sich der ägyptische Obelisk mit dem Piedestal an 150 Fuss hoch, aus Einem Granitstück, welchen der Kaiser Augustus um die Zeit von Christi Geburt errichten liess, und der jetzt das siegende Kreuz trägt. Zu beiden Seiten, in den Brennpunkten der Ellipse, sind zwei schöne Springbrunnen, welche eine ungeheure Wassermenge erst ziemlich hoch in die Luft treiben, und dann mit lautem Getöse in zwei grosse Granithecken ausgiesen. An den Portikus, über den rechts die Palläste des Vatikans weit hervorragen, schliessen sich zu beiden Seiten die Gallerien von St. Peter, welche den Hügel hinauf fortlaufen bis an die kolossale Fassade der Kirche, und wieder ein schönes Viereck bilden, gegen dessen Ende die grosse Treppe des Tempels anfängt, deren Granitstufen von der Pyramide des Scipio Africanus genommen sind, welche in dieser Gegend befindlich war, und der Kirche wegen abgerissen ist.

Schwerlich giebt es irgend noch einen Platz, der so viele Schönheiten vereinigt. Lang an anderthalb tausend Fuss, im Grunde der majestätische Aufriss der Peterskirche, mit seinen Säulen, Statuen, Bogen und Gallerien, über welche her die schöne Kuppel aus der Mitte mehrer kleinern sich erhebt, nächst dem Strasburger Münster das höchste Gebäude der Welt; — gegenüber, begränzt von schönen Pallästen und Häusern, und zur Seite von dem unvergleichlichen Portikus. — Und nun denke man sich ihn belebt von einer unzähligen Menge festlich gekleideter Menschen aller Geschlechter und Stände; ringsher an den Stufen des Portikus sitzen Frauen mit Orangen und Erfrischungen; alles ist feierlich, aber froh, und die Glocken von St. Peter läuten mit tiefen Schlägen das Fest ein.

Tritt man durch die Vorhallen in die Kirche, deren grosses ehernes Hauptthor jetzt geöffnet ist, so glaubt man das Auge habe nicht Umfang, die Scenen alle zu fassen, wovon man zugleich überrascht wird. Eine so ungeheure Grösse bei so viel Pracht und Schönheit! da ist kein Uebelstand, alles reinlich, kostbar, marmorn und golden. Nichts von der Schwere und Finsterniss andrer berühmter Kirchen, alles ist hell, heiter, glänzend, ein Tempel der Andacht und der Freude. Vom Hochaltar her, über welchem der heilige Geist in einem grossen Transparent zu schweben scheint, tönt schon der Chorgesang; in der grossen Kapelle des Domkapitels wird zugleich ein Oratorium aufgeführt; und in den vergoldeten Gewölben bewegen sich weitkreisende Weihrauchwolken.

Gern möchte ich jetzt Ihnen von dieser Wunderkirche eine Idee vorzeichnen, allein ich weiss nicht Worte zu finden, wie ich Ihnen anschaulich machen soll, was einem noch fabelhaft vorkommt, wenn man es mit Augen sieht. Es ist nichts, wenn ich Ihnen sage, sie sei 730 Fuss lang, 520 breit, 142 hoch, und die Kuppel erhebe sich an 500 Fuss. Aber stellen Sie sich ein Gebäude vor, fast noch einmal so hoch als unser höchster Thurm, welcher ja auf 280 Fuss geschätzt wird; und dieses Gebäude sei nun nicht ein Thurm, sondern ein unermessliches Gewölbe von 170 Fuss im Durchmesser (innerlich 130 Fuss), allenthalben geschmückt mit kolossal, wunderschönen Mosaiken. Die vier Pfeiler, welche diese Riesenkuppel tragen, haben jeder 90 Fuss Durchmesser, und stehen mitten in der Kirche, wo die Kreuzgänge sich schneiden. Auch sind sie so ungeheuer, dass man sich nicht eher

überreden kann, diese Wände, die man vor sich sieht, an denen mehrere Altäre, Säulen, Nischen, Statuen und Balcons befindlich sind, seyen bloß Pfeiler, bis man deshalb ausdrücklich herumgegangen ist.

Das übrige der Kirche stimmt auf das schönste zu einer solchen Kuppel im Mittelpunkt. In allen Gewölben des ungeheuern Gebäudes, deren fünf Kirchen (navate) neben einander laufen, noch ausser dem Kreuzgang, sind alle Verzierungen, nach Rafaels Angabe mit dem grössten Geschmack gearbeitet, Rosetten, Leisten, Schmuck und Getäfel, alles vergoldet. Säulen, Pfeiler, Fussboden, was man nur sieht, ist Marmor, von den kostbarsten Arten, oft Porphyr, Granit und bunter Alabaster. Ueber den 28 Altären, und sonst noch an vielen Orten, befinden sich grosse Mosaikgemälde von den ersten Meistern. Ausser Rafaels Verklärung, die schönsten Arbeiten von Dominichino, Guercino und Guido Reni. Allenthalben stehen in marmornen Nischen kolossale Heiligenbildsäulen, deren mehrere Hundert sind, und hoch empor noch eine zweite Reihe, welche die christlichen Tugenden vorstellt. —

Man würde kein Ende finden zu beschreiben, wie man nicht müde wird zu sehen; auch ist es nicht meine Absicht, diese Kirche zu schildern, als nur in Beziehung auf das Fest. Das Gesagte wird indess glaublicher scheinen, wenn man sich erinnert, dass die übertriebenen Kosten dieser Kirche, wodurch die ganze Christenheit mit Abgaben gedrückt wurde, den Ausbruch der Reformation veranlassten. Auch ist sie so gross, dass, wenn ganz Rom (und Rom zählt 160,000 Einwohner), wenn es, wie an diesem Festtage, mit der ganzen umliegenden Gegend hieher wallfahrtet, diese Kirche doch nie voll wird. Gemächlich geht alles neben einander, die Römer meistens familienweis; vor den Altären knien ganze Schaaren. —

Was aber, mitten in dieser Pracht, am sonderbarsten auffällt, sind Gruppen von Landeuten, die sich an den Piedestalen und in den Winkeln gekuppelter Säulen aufs friedlichste gelagert haben. Diese kommen nämlich schon Abends vorher zur Stadt und bringen die Nacht meistens in den Vorhallen und Seitengängen der Kirche zu. Die Familien und Dorfschaften halten sich zu einander. Ciucciaren, Freskataner, Tivolesen, Albaner, alle in schönen Nationaltrachten, die meistens uralt und oft höchst sonderbar sind. — Gegenüber in einem andern Winkel steht bisweilen ein dreister Maler, der eine schöne Gruppe erhascht hat, und ohne Scheu mitten in der Kirche zeichnet. —

Zur Feier des Festes sind durch den ganzen mittleren Gang der Kirche, unten an den Pfeilern her rothseidene damastene Teppiche aufgehangen, mit goldenen Borten, wozu 30,000 Ellen erforderlich sind. Auch die sitzende Statue des Apostels Petrus, welche noch aus uralten Zeiten stammt, ist mit einem kostbaren Gewand angethan, welches von Edelsteinen blitzet; allein trotz dem, einen drolligen Eindruck macht; Gesicht und Hände des Apostels (dessen Finger reichlich mit Ringen besteckt sind) sehen schwarz und unförmlich daraus hervor. Das Bild ist nämlich in Erz, angeblich aus der antiken Statue des capitolinischen Jupiter gegossen, und höchst steif und unbeholfen. Das Landvolk insbesondere ist in dichten Haufen darum versammelt, küsst ihm den vorgestreckten Fuss, den die Andacht schon fast verzehrt hat, stellt sich, zum Zeichen der Demuth, mit dem Kopf unter den Fuss und berührt ihn mit dem Scheitel. Dies alles geschieht indess mit höchster Ordnung und Andacht, jeder betet für sich. Einen schönern Eindruck macht es aber, wenn etwa ein Mäd-

chen gegangen kommt, und dem Apostel einen schönen Blumenstrauss auf den Schooss legt; wie es in Italien allgemein Sitte ist, dass Frauen und Mädchen den Heiligen Blumen opfern. —

Noch ernsthafter ist die Andacht am Fuss des Hochaltars, über dem sich der berühmte Baldachin 90 Fuss hoch von vergoldetem Erz erhebt, getragen von vier gewundenen Säulen, um welche sich Blumen hinaufranken, womit Engel spielen. — Eine Arbeit des berühmten Bernini. — Bloss die Vergoldung soll 60,000 Thlr. an Gold erfordert haben. — Vorn an den untersten Stufen dieses Altars, befindet sich eine weite halbrunde Oeffnung, durch welche man hinabsehen kann in die unterirdische Kirche, wo hinter einem goldenen Gitter der Leichnam des Apostels Petrus, nebst vielen andern Märtyrern und Heiligen, ruht. 112 grosse silberne Lampen brennen hier unaufhörlich, die Oeffnung ist mit einer metallenen, vergoldeten Balustrade eingefasst, schöne Treppen führen hinab und rings umher knieet das Volk. — Aber dies alles ist nun mit einer unsäglich Menge Blumen geschmückt, die unvergleichlich zu Mosaiken, Büschen, Tempeln, Figuren aufs schönste geordnet sind; eine Arbeit römischer Nonnen.

Man wird nicht müde, dies alles zu sehen, bis die Hauptmesse anhebt, die, während ich da war, bei der Gefangenschaft des Pabstes, der Cardinal vicegerente, Fürst Matthäi, hielt. Zugleich erhebt sich der Gesang, aufgeführt von der päpstlichen Kapelle, damals nach einer unvergleichlichen Musik von Giomelli; bloss Menschenstimmen, aber die auserlesensten, die man hören kann, begleitet von einer schwachen Orgel. Umsonst würde ich versuchen, Ihnen den Eindruck zu schildern, den eine solche Musik in einem solchen Tempel macht; dieser Genuss hat nirgend seines gleichen. Die frommen Töne klingen feierlich langsam durch die weiten Gewölbe, in jedem Auge glänzt Andacht und Rührung, und der triumphierende Schlusschor ist die wahre Blüthe des ganzen herrlichen Festes.

Endlich wird der Segen gesprochen und der Gesang verstummt. An den andern Altären werden nun auch noch Messen gelesen, die grösste Menge des Volks geht aber in den weiten Gängen der Kirche spazieren, wo die ganze schöne Welt Roms versammelt ist — bis endlich man sich aufmacht, einer andern Scene dieses Festes im Lateran beizuwohnen. —

Diese Kirche liegt gerade am entgegengesetzten Ende Roms, eine reichliche Stunde Wegs entfernt. Der Zug geht entweder einen Theil des ersten Wegs zurück, oder gleich vom Vatikan rechts ab, die Lungara hinauf, am Fuss des Janiculus, durch Trastevere, über die Brücken des Cestius und Fabricius, und auf der insula Tiberina an dem alten Tempel des Aesculap vorbei, der Kirche des heil. Bartholomäus. Dann betritt man das eigentliche alte Rom, und muss durch die ganze Gegend der unvergänglichen Trümmer: durchs velabrum, das Theater des Marcellus vorbei und an dem Fuss des Capitols und der Kaiserpaläste, über das römische Forum, durch den Triumphbogen des Titus, durch das Colosseum, (Amphitheatrum Vespasiani) und zwischen den Mons Coelius und Esquilinus hin.

Ich hoffe, diese ehrwürdigen Namen hier zu hören, deren ich noch viel mehrere hätte erwähnen können, wird Ihnen nicht unangenehm gewesen sein; sie bezeichnen den Weg über die Grabstätte eines Volks, welches alle Nationen bezwang, und doch hinweggemäht wurde vom Antlitz der Erde. Tempel und Palläste liegen in Trümmern, weil die Nachkommen ihrer Erbauer entarteten; und über den Ruinen der Weltbeherrscher geht nun

ein freudiger Zug andächtiger Menschen, und wallfahrtet zu den Tempeln armer Leute, die von jenen verfolgt und getödtet wurden; aber ihrer Meinung den Sieg verschaffen, weil sie Muth genug hatten, dafür zu sterben.

Die Kirche zum Lateran findet man schon gedrängt voll, alles auf den Knien. Sie ist nächst der Peterskirche, wohl die grösste der Welt, die Cathedrale der ganzen katholischen Christenheit, von Constantin, dem ersten christlichen Kaiser als ein Theil des lateranensischen Palastes, den er bewohnte, zum Gottesdienst bestimmt, und, weil er hier getauft werden wollte, Johannes dem Täufer gewidmet. Ich will zu ihrer Beschreibung nur sagen, dass, wenn St. Peter nicht wäre, so würde sie das Wunder der Welt sein. Sie enthält eine sehr grosse Menge marmorner Statuen; der Hauptaltar ist geziert mit vier colossalen Säulen, corinthischer Ordnung, von vergoldetem Erz. Sie sind unter der Erde gefunden, und angeblich aus den von Augustus bei Actium erbeuteten Schiffsnäbeln gegossen. Diese Siegstrophäen, jetzt als Schmuck eines Altars zu sehen, erregt eine sonderbare Empfindung; allein man hat zu Rom alles, was von der Pracht der alten Welt übrig geblieben ist, zum Schmuck der siegenden christlichen Religion angewandt. — Gegenüber ruht die Orgel auf vier ebenfalls antiken Säulen von afrikanischem gelbem Marmor, die man für die grössten und schönsten in ihrer Art ausgiebt. — Hier wird nun gleichfalls eine herrliche Musik aufgeführt, allein die Andacht des Volks erwartet noch eine andere Begeisterung, denn nach der Messe ehe der Segen gesprochen, werden die in Gold gefassten Häupter der beiden Apostel Petrus und Paulus, die in einem sehr schönen gothischen Tabernakel bewahrt sind, einige Minuten lang der öffentlichen Anbetung ausgestellt. Bei ihrem Anblick berührt alles Volk mit der Stirne den Boden, kein Laut regt sich, und es wird Ablass ertheilt. —

Will man nun, so kann man noch hinausgehen nach zweien Kirchen, die ausserhalb Roms belegen und beide dem Apostel Paulus gewidmet sind. Die eine, von Kaiser Constantinus gegründet und von Theodosius und seinem Sohn Honorius erbaut, ist berühmt wegen der Schönheit ihrer Säulen, der 120 corinthischer Ordnung, vom seltensten afrikanischen Marmor und kolossaler Grösse das Dach tragen. Die andere ist uralt und schon von den ersten Christen an der Stelle errichtet, wo der Apostel Paulus enthauptet wurde; in neuern Zeiten ist sie aber mit vieler Pracht erweitert und verschönert. — In diesen Kirchen ist indess erst morgen das eigentliche Fest, sie sind weit von der Stadt entfernt, und in St. Peter geht bald die zweite Hauptfeierlichkeit des Festes an.

Sie wird Abends mit einer Vesper eröffnet, wiederum begleitet vom schönsten Gesange. Das Volk drängt sich fast noch mehr zu, und auch die unterirdische Kirche ist jetzt eröffnet und erleuchtet, die der ersten Anlage nach aus jenen Zeiten stammt, wo die ersten Christen unter tausend Verfolgungen ihre Andacht unter der Erde verrichten mussten. Die Gänge sind niedrig und eng, die Kunstsachen verrathen die Einfalt und Armuth der ersten Gemeinden, und sind zum Theil ein wunderbares Gemisch von heidnischen und christlichen Zierrathen. Indess trifft man auch auf manche rührend einfältige Grabschrift, und viele Märtyrer ruhen hier, an deren Gräbern ein kleines Lämpchen die Ehrfurcht der Nachwelt bezeugt und auch wohl hin und wieder ein Knieender betet. — Allein nichts ist dem Gefühl zu vergleichen, das man empfindet, wenn man aus diesen dumpfen, engen, niedrigen Gängen auf der dunkeln Treppe, die in dem Piedestal einer colossalen Bildsäule der heiligen Vero-

nika ihren Ausgang hat, wieder hervortritt in die Unermesslichkeit der Peterskirche. Ein ähnliches Gefühl des Erhabenen hat man wohl nirgend. Es ist der Unterschied zweier Jahrtausende, zwischen der ersten Demuth christlicher Gemeinden und dem Pompe des herrschenden Pabstthums. — Bis zum Anbruch der Nacht lustwandelt halb Rom in der nur schwach erleuchteten Kirche. Die Feierlichkeit des Orts und der Stimmung wird durch diese schwankende Dämmerung nur noch erhöht. Die Thürhüter, junge Priester im weissen Chorhemd, halten die grossen ehernen Thorflügel und geben durch Worte zu erkennen, es sei wohl schicklich zu gehen. Und tritt man hinaus, so ist auf dem Platz noch alles versammelt, denn die Erleuchtung soll angehen, die man sehr schnell zu veranstalten weiss.

Den Petersplatz beschrieb ich Ihnen schon vorhin mit seinen Obeliskn, Fontänen, dem Portikus, der Kirchenfronte und übrigen Umgebungen. Dies alles erleuchtet zu sehen erregt einen wunderbaren Anblick; allein es ist schwer, jedwedem, dem dies alles unbekannt ist, eine deutliche Vorstellung davon mitzutheilen. Die Erfindung dieser Art von Illumination ist übrigens, der Tradition nach, von Michelangelo. Alle architektonische Verhältnisse, die Piedestale und Capitäl der Säulen, die Architrave, Friesgesimse, Gallerien, kurz alle Glieder des ganzen ungeheuren Baues bis in die Spitze des Kreuzes, welches über dem Gipfel der Kuppel schwebt, alles ist aufs regelmässigste mit Lampen besetzt. Der ganze weite Platz ist davon hell, wie am Tage, und in der Entfernung solcher Höhen und Abstände sieht es aus, wie eine schöne, baukünstlerische Zeichnung mit Licht auf dem schwarzen Grunde der Nacht. — Ganz Rom drängt sich hier freudig durcheinander. Die Munterkeit der Nation ersinnt tausend Ergötzlichkeiten, aber der fromme Zweck der Versammlung, bei der Nähe des Haupttempels ihrer Religion hielt alles in freiwillige Schranken. — Auch ist die Scene so gross! Die kolossalen Bildsäulen in der sonderbaren Beleuchtung, das Rauschen der grossen Fontänen mitten im Licht, das feierliche Wandeln so vieler Tausende, dies alles kommt zusammen und erfüllt jeden mit einem Schauer des Erhabenen. Man glaubt in einem Feenlande zu sein, und nichtige Zauberpalläste vor sich zu sehen, so wenig weiss die Seele die verschiedenen Rührungen, wovon sie zugleich bestürmt wird, in sich zu vereinigen.

Plötzlich wird vom Castell eine Kanone gelöst, und nun eilt alles fort, um einen guten Platz zu bekommen, die Girandola zu sehen. Binnen einer Viertelstunde fallen noch zwei Signalschüsse und das Spiel hebt an. — Diese berühmte Girandola ist nämlich ein grosses Feuerwerk, das an Pracht seines Gleichen nicht hat. Das Gerüst dazu ist nichts Geringeres als die ganze Engelsburg. Diese besteht nämlich aus dem untern Stockwerk des Grabmals Kaiser Hadrians; bei dessen Anblick man freilich alles eher denken möchte, als dass diese ungeheure Masse ein Grabmahl sei. Es ist ein kolossales rundes Gebäude, in den schönsten Verhältnissen aufgeführt, und oben mit einem starken Fries umgeben. Von dem zweiten Stocke ist gleichfalls noch ein Theil erhalten, welchen man mit vielem Geschmacke benutzt hat, um die kleinen Gebäude, welche sich oben befinden, zu verstecken. Auf dem Gipfel steht ein eherner Engel, welcher ein Schwert in die Scheide steckt, zum Andenken der Errettung Roms von einer grossen Pest; von welchem Engel die Burg den Namen hat. — Weit passender als seine erste Bestimmung zu einem Grabmahl, hat man jetzt diese Kirchenmasse zu einer Festung umgeschaffen und mit Bastionen umgeben. Und in der That ist es gross genug, um ein ganzes Regiment Besatzung zu fassen, ausser mehrern hun-

dert Gefangenen. Dies grosse runde Gebäude liegt dicht an der Tiber, gerade dem pons Aelius (jetzt Engelsbrücke) gegenüber, welche Lage am Wasser den Glanz des Feuerwerks doppelt vermehrt.

Den Anfang macht eine ungeheure Feuergarbe von 5000 Raketen zugleich, welche neben dem Engel aufsteigt. Und dann, wie in einem Moment, schlingen sich um das ganze Gebäude schöne Feuerguirlanden von mehrerlei Farben. Man weiss, dass die Römer die geschicktesten Feuerwerker sind; die überraschendsten Erfindungen dieser Kunst werden angewandt, und alles spiegelt sich im Tiberstrom über den oft die Lohe weit hinweggetrieben wird. Raketen, Schwärmer, Leuchtkugeln, Springbrunnen, Sterne und dergl. steigen dabei unaufhörlich, die Kanonen schweigen nie, und das Volk, welches sich zu beiden Seiten der Tiber und der Brücke drängt, und weit umher alle Dächer besetzt hat, wird nicht müde zu jubeln. Die Feuergewinde um die ganze Burg wechseln wenigstens zehn Mal mit immer andern Sonnen, Blumen, Farben und allegorischen Vorstellungen. So dauert es ohne Pause fast eine Stunde, und schliesst dann mit einer neuen Girandola — (denn so heisst vorzugsweise die grosse Feuergarbe von Raketen.) —

Und nun sollte man sagen, es sei nicht möglich, noch etwas prächtigeres auszusinnen, und schon fühlt man sich ermüdet von dem Wechsel so vieler glänzenden Szenen; und doch hat der Erfinder, angeblich auch hier Michelangelo, das Ueberraschendste noch bis zuletzt aufbehalten; und diese Idee ist so kolossal, wie irgend eine dieses ausserordentlichen Menschen. —

Man geht zurück nach dem Petersplatz, wo die schon beschriebene Erleuchtung noch immer fort dauert, wie eine sanfte Lichtzeichnung in der Nacht, die dem glanzermüdeten Auge nun äusserst lieblich dünkt. — Allein urplötzlich auf ein gegebenes Signal, das man aber nicht bemerkt — noch hab' ich keinen Begriff, wie diese Schnelle nur möglich ist, — in Einem nämlichen Augenblick steht das ganze Riesengebäude in Feuer. Man erinnere sich an das, was ich von der Grösse dieser Kuppel, dieser Kirche, dieser Säulengänge gesagt habe, und stelle sich hin unter die jauchzende Menge; Fürstinnen, Priester, Landleute, Kinder, alles jubelt auf einmal. — Eine ungeheure Menge Pechpfannen nämlich, die man nicht bemerkt hat, die hier während des Feuerwerks befestigt worden sind, entzündeten sich auf ein Mal; — die Flammen scheinen sich zu vereinigen, eine wirbelnde Dampf Wolke steigt empor und glänzt noch weithin vom Widerschein des Feuers. Man schaudert vor der Unermesslichkeit des Schauspiels, bis die schmerzenden Augen, der überhandnehmende Dampf und die verlöschenden Fackeln nach und nach die Menge vertreiben.

Aber mit dem Beschluss der öffentlichen Prachtscenen ist darum das Fest noch lange nicht beschlossen. Auf den Strassen Roms wird es nun erst lebendig von den zurückwandelnden Einwohnern, alle Häuser sind durch alle Stockwerke erleuchtet, mit bunten Farben und heiligen Bildern; jeder sucht seinen Witz in andern Erfindungen zu zeigen. Auf den Erhöhungen längs der Hauptstrassen, besonders am Corso, sind Stühle und Bänke herausgesetzt, Erfrischungen werden ausgetheilt, alles wogt auf und ab und freut sich. Guitarren und Mandolinen werden laut, man hört oft bewundernswürdige Singstimmen, wo Raum ist, wird getanzt, und bis lange nach Mitternacht dauern Gesang und Gewühl und der öffentliche Jubel. —

2) T o d t e n f e s t e .

Ganz den entgegengesetzten Eindruck machen die Feste, welche ich jetzt Ihnen vorführen will, und die zu Anfang Novembers neun Tage lang gefeiert werden; nämlich die Todtenfeste. Die Scene sind hier die Campi Santi, Cimiterien oder Begräbnissplätze der frommen Bruderschaften, besonders derer zum heiligen Geist und zur Mutter der Thränen oder der Brüder des Todes (San Spirito und Maria del pianto oder della morte.) — Mit grässlicher Erfindsamkeit hat man hier alles aufgeboten, was den Menschen an den Tod erinnern kann. Man steigt dunkle Treppen hinab zu unterirdischen Gemächern, und tritt in ganze Säle, wo die Wände, mit Säulen und allen Verzierungen, von menschlichen Gebeinen zusammengesetzt sind. Man schaudert, es zu sehen; aber Kronleuchter, Rosetten, Blumengewinde, Stundengläser, alles ist von kleinen Knochen und Wirbeln menschlicher Gliedmassen. Am Eingang dieser Wohnungen des Todes sitzen an einem Tisch drei Männer, schwarz gekleidet, welche von Zeit zu Zeit eine Klingel rühren. In Nischen, gleichfalls aus Gebeinen, stehn ganze Gerippe, meistens mit einem Denkkzettel in der knöchernen Hand, welchen sie jedem hinhalten, ihn gleichsam anredend: Auch ich war jung! oder: Wir erwarten dich! — oder: Die Zeit der Reue ist nun verscherzt. In San Spirito hielt ein Gerippe eine Uhr, welche auf 11 zeigte, und rief: Es ist die letzte Stunde! — Ein weibliches Skelett sagte: Sehet hier die Schönheit. — Aber noch entsetzlicher war es, als in einem andern Saale ein grosses Skelett eine Tafel hält: So sind Eure Väter, so werdet ihr! Aus Schädeln und Gebeinen war hier ein ganzer Altar gebaut, mit Leuchtern und allem, nur das Kreuz fehlte. Am Boden lagen, nur wenig verhüllt, Leichname neu Verstorbener. Ein ganzer Haufe regelmässig geschichteter Kinderschädel trug ein todtes Kind. In tausend Erfindungen sah man dieselbe schreckliche Erinnerung an den Untergang, der Aller wartet. Dabei denke man sich die Todesstille so vieler Betenden*), welche dicht an einander knieeten, die Häupter fast bis zur Erde geneigt, in diesen grausigen, wenig erleuchteten Gemächern, und dem erstickenden Athem des Todes; man hörte deutlich die Thränen fallen und tiefe Seufzer und ängstliches Schlagen gegen die Brust. — Und wenn man dann wieder heraustrat, so riefen Bettler mit hohlen Stimmen: Ich bin dein Vater! deine Mutter! dein Bruder! — Wir können uns nicht mehr versöhnen, und ähnliche herzzerschneidende Worte! Und noch im Nachdenken, wie viele derer, die herausgingen, sich in solchen Fällen befinden möchten, hörte man sich selbst getroffen. Ein unüberwindlicher Schmerz bemeisterte sich der ganzen Seele, der schwerer und schwerer wurde, und wie ein dumpfes Nachdröhnen im Innern des Herzens Tage lang anhielt.

Es thut mir leid, jetzt hinzufügen zu müssen, dass diese so theatralisch herbeigeführte Rührung, auch ausser der Besserung des Herzens, noch einen andern Zweck hat. Jene drei schwarzen Männer haben grosse Schüsseln vor sich, um Geld einzunehmen; die Bettler schütteln grosse Büchsen und erhalten für ihre Bemühungen einen Theil der Ausbeute. Diese neun Trauertage bringen erstaunliche Summen ein, wofür dann die Geistlichen durch Messen, Seelen aus dem Fegfeuer befreien; — welches letztere unter den obigen Scenen des

*) Dies in der Kirche Santa Maria del pianto.

Grausens hin und wieder abgebildet ist, als schöner, feuriger Transparent mit den armen Seelen darin, welche dringend um Seelmessen flehen.

Allein das Erhabenste dieser Festtage habe ich noch nicht erwähnt, die Todtenmessen in der päpstlichen Kapelle. Bis man diese gehört, hat man kaum eine Ahnung von dem, was Gewalt der Musik ist. Achtstimmige, doppelt besetzte Chöre ohne alle Instrumentalbegleitung, singen Trauercantaten, zum Theil aus uralter christlicher Zeit, zum Theil von Allegri, Pergolese, Giomelli, Majo etc. Man erblickt die Singenden nicht, sie sind in einem erhöhten Nebenzimmer, welches nur ganz oben durch eine grosse, halbrunde Oeffnung mit der Hauptcapelle correspondirt; so dass der Gesang wie aus höhern Regionen herabzuwallen scheint; so ernst, so feierlich und schmelzend, dass man unwillkürlich oft der Thränen sich nicht enthalten kann, und dass es wol keine höhere, heiligere Andacht giebt, als die durch solche Musiken erzeugt wird. Auch sind sie unstreitig der Gipfel der Gesangkunst, und in Rom durfte man sich darüber wol ein Urtheil erlauben, wo damals Abend für Abend die Signora Festa, die Morandi, Charlotte Haeser, Tacchinardi als Tenor und Parlamagni als Bass, welche ganz Europa mit ihrem Ruf erfüllen, auf der Bühne wetteiferten. Allein wie verschwand ihre Kunst gegen diese frommen Gesänge, besonders wenn Marianini, der erste Discant, die Stimme erhob. — Es wäre umsons', wenn ich Ihnen Töne beschreiben wollte, allein nach dem einstimmigen Urtheil hat Italien nie einen solchen Sänger besessen, und dieser interessante Jüngling verdient wol, dass ich noch einiges von ihm anführe.

Durch sein Schicksal *) von der Welt abgeschnitten, hat dieser Zustand bei ihm die rührendste Schwärmerei hervorgebracht. Er hält sich für heilig und Gott geweiht und singt nur Kirchenmusik. Fürsten haben ihm grosse Summen geboten, nur Einen Abend in engerem Zirkel sich hören zu lassen; mit der Aeußerung, seine Summe solle nur Gott verherrlichen, weiset er jedes Anerbieten von sich. Er ist ein Jüngling von einigen 20 Jahren, hager, todtensblass, mit sanften, unbeweglichen Zügen, und ein geweihter Priester.

Bei dieser Gelegenheit sei es mir erlaubt, etwas zur schonendern Beurtheilung dieser Art Sänger zu sagen (*musici*, wie die Römer sie nennen), gegen welche man in Deutschland so viele Verachtung hegt. In gewissem Sinne freilich mit Recht, und ich bin weit entfernt, eine so grausame Liebhaberei zu entschuldigen; vielmehr ist es trefflich, dass die neue Regierung die Todesstrafe darauf gesetzt hat; allein so viele dieser Verstümmelten existiren nun einmal; sey man wegen einiger Unbedeutenden, die wol in Deutschland sich hören lassen, nicht ungerecht gegen alle. — Was die Ersten dieser Gattung betrifft, so ist es wol unleugbar, dass nie eine weibliche Stimme Reinheit und Umfang in einem solchen Grade vereinigen kann. Dazu werden diese Menschen von klein auf bloß zur Musik erzogen, und erhalten dadurch eine Sicherheit und einen Geschmack, der die strengsten Kunstforderungen befriedigt. Allein sie auf dem Theater, wol gar verkleidet, auftreten zu lassen, um weibliche Rollen zu singen, ist eine Geschmacklosigkeit, die ihres Gleichen nicht hat. Der Ton ihrer Stimme ist durchaus ein anderer, und ganz ohne jenen eigenthümlichen Zauber des weiblichen Gesanges, und ihre meist bizarre unförmliche Gestalt macht die Unnatur noch

*) Er ist ein *Castrat*.

widerlicher. In der Kirchenmusik dagegen stellen sie ja nicht weibliche Stimmen vor, sie singen bloss den Diskant; man verlangt nicht schmeichelnde Töne und einladenden Ausdruck der süssesten der Leidenschaften; nur reine Töne, nur den Eindruck vollendeten Wohllauts und Einklanges, jenes erhabene Gefühl der Andacht, welches die Musik in uns aufregt. Auch verlangt man dabei gar nicht die Sänger zu sehen. Betrachte man also diese Künstler als eine Art musikalischer Instrumente; oder, wenn man sich erinnert, dass Marianini's unter ihnen sind, wie früh gestorbene Menschen, die noch als heilige Stimmen fortleben. Ausserdem weiss man ja, dass die katholische Kirche, wegen einer Aeusserung des Apostels Paulus, den weiblichen Gesang beim Gottesdienst für unheilig hält.

(1. Cor. 14, 34. 1. Timoth. 2. Das Gegentheil scheint zu stehen 1. Cor. 11, 5.)

Es war meine Absicht, noch eine Schilderung der Feste der heiligen Woche hinzuzufügen, welche unter allen die ergreifendsten sind, und künftig nachfolgen mögen. Allein da diese Feste fast 8 Tage dauern, und nothwendig mancherlei Aehnlichkeiten mit den beschriebenen vorkommen, so müsste ich fürchten, Ihre Aufmerksamkeit durch so viele Feste zu ermüden, und somit mag es für diesmal an einem Freuden- und einem Trauerfeste genug seyn.

E. H. T.

Fernere Betrachtungen

über

die Harmonie der Farben

von

O. F. Gruppe.

Vorübergehend äusserte ich neulich, den Ansichten gewisser Theoretiker gegenüber, meine Gedanken über die Harmonie der Farbe, und über den Grund, warum man an der Theorie derselben verzweifelt ist. Ich habe mich unterdess überzeugen können, dass solche Meinungen verbreiteter sind, als ich gedacht hatte, ja dass man sie sogar bei Künstlern antrifft. Nun glaube ich, dass letztere, wenn sie ihnen wirklich folgen sollten, auf Abwege gerathen müssten, und dass vielmehr die Regeln, die sie im Munde führen, es in der That nicht sind, wovon sie sich leiten lassen. Das wäre Aufforderung und Interesse genug, den Gegenstand abermals in Anregung zu bringen.

Zuvörderst habe ich eine dekorative oder unmittelbare Harmonie von der eigentlich malerischen, wo es entweder unmittelbar auf Nachahmung der Natur oder innerhalb ihrer

Gesetze auf freie Komposition abgesehen ist, unterscheiden zu müssen geglaubt. Alsdann scheint mir aber die Forderung der letztern Harmonie mit der der Illusion oder Naturwahrheit zusammen zu fallen und in sie aufzugehen. Niemals wird man in Genrebildern, niemals wird man in der Landschaft, welche beide Fächer mit grosser Aufmerksamkeit auf Wahrheit behandelt zu werden pflegen, über Mangel an Harmonie zu klagen haben. Nur in historischen Darstellungen, wo man hinsichtlich der Farbe die Forderungen der Wahrheit oft so ganz ausser Acht gelassen hat, wird dieser Fehler bemerklich; und hier glaube ich denn, dass man erst durch ein gewisses Herkommen sich gewöhnt, auf diesen Vorzug zu resigniren, ja die Ueberachtung wol gar als zum geforderten historischen Styl gehörig anzusehen, dann aber, als man ihn fühlte, darauf verfiel, den Uebelstand ganz anderweitig durch Beobachtung der Gesetze dekorativer Harmonie auszugleichen. Denn nachdem die Illusion einmal verloren und aufgegeben war, machten sich auch Forderungen geltend, welche in der Natur zunächst nicht vorhanden sind. In wie weit nun dieses zulässig und zu entschuldigen sey, oder in wiefern man es verwerfen und dagegen ankämpfen müsse, fällt besser einem andern Zusammenhange der Untersuchung anheim, die ich mir noch vorbehalte; doch will ich mir selbst vorgreifen.

Kann es der Würde eines Gemäldes schaden, wenn man hinsichtlich der Farbe und Beleuchtung sich streng an die Natur hält? Und würde anderseits hier eine Abweichung von der Natur gleich zu setzen seyn mit der vermeintlichen Forderung idealer Formen? Gewisslich weder das Eine noch das Andere, und die sehr gegründete Bedenklichkeit, welche Herr v. Rumohr gegen die Ansicht erhebt, die sogenannte Idealform sey eine selbständige, der Naturform gegenüberstehende, möchte nur noch stärker diese Seite treffen müssen. In der That sind auch die alten klassischen Maler in der Farbe allesamt so nahe der Natur gegangen, als sie nach Maassgabe ihrer Kunstfertigkeit und ihrer Kenntniss der Mittel vermochten, geschweige denn, dass sie aus Grundsatz sich von der Natur entfernten hätten. Bei den Neuern hat es aber wol hauptsächlich nur seinen Grund in einem gewissen Mangel an Energie, sich eine komponirte Situation von Figuren mit ihrer Umgebung innerhalb der Bedingungen der Natur mit aller Schärfe und Lebhaftigkeit wirklich zu denken. Sie denken, von dem Einfluss der Bilder verführt und überwältigt, ihre Darstellung gleich zu Anfange als Bild, als ein vorhandenes älteres Bild: ganz ähnlich, als es wohl schlechte Poeten thun, welche von der fertigen Form ihrer Muster nicht loskommen können, und dem zufolge mehr an den Wortformen derselben fortgehn, als an lebhaften innern Vorstellungen, für die sie erst Ausdruck und Wort zu finden hätten. Gleichwohl könnte man ein solches Verfahren vielleicht noch durch die Bemerkung in Schutz nehmen wollen, dass zu aller Zeit die mehr zufällige und äusserlich bedingte Eigentümlichkeit älterer Künstler für die späteren selbst ein Ton, eine Färbung, kurz ein psychisches Gewicht wird. Ohne diese Rücksicht hier abwägen zu können, wie sie es verdient, wage ich schnell zu entscheiden, dass dergleichen statthafter in den redenden als bildenden Künsten sey, weil letztere mit der Begebenheit und mit den Formen, welche sie aus der Natur entlehnen, diese auch in ganzem Umfange anerkennen müssen. Allein der Hauptgrund bleibt, dass all dergleichen nur Selbstbetrug heissen kann, der auch, sobald man ihn weiss, alle Wirkung verliert.

Indem man nun noch aller Praktiker und Theoretiker Urtheil ganz der Regeln über das Kolorit entbehrte, suchte man sich mit einzelnen Bemerkungen zu helfen, die meist ge-

gen die Wahrheit der Natur laufen, von denen aber auch zum Glück, und eben deshalb, keine hat durchdringen können. Allein trotz dieser Vereinzelung der Ansichten lassen sich doch zwei Sammelpunkte aufstellen, auf welche sich die meisten dieser Ansichten beziehen; den einen davon könnte man den positiven, den andern den negativen nennen: die Losungen der beiden sind die Worte **Ton** und **Harmonie**.

Man fordert von den Bildern einen gewissen **Ton**, der auf den ersten Anblick gleich den Sinn der Darstellung vorausbedeute, den Schauer gewinne und vorbereite, und wenn er das Bild genossen und durchdrungen hat, sich immer mehr als den mitklingenden Grundaccord kundgebe und aufdringe. Meyer, der einen solchen **Ton** in der Aldobrandinischen Hochzeit zu vernehmen glaubte, ging in dieser gewiss poetischen und künstlerischen Auffassung so weit, dass er in dem farbigen Rande, welcher das Bild einschliesst, gewissermassen die **Tonart** angegeben finden wollte. Aber gleichwol scheint diese Forderung und diese Vorstellungsweise, wie sehr sie sich auch auf den ersten Anblick durch eine gewisse inwohnende Poesie empfehlen mag, lange nicht so fruchtbar, als man es ihr zutraut, ja sie ist vielleicht in mehr als einer Rücksicht verführerisch, und sogar sinnlos. Denn es setzt zuvörderst voraus, erstens, dass es in der blossen Farbe und ihrer Zusammenstellung einen deutlichen Ausdruck für alle menschlichen Gefühle nicht nur, sondern auch Charaktere und Handlungen gebe, sodann dass es jedesmal ganz in des Künstlers Wahl stehe, welche Farbe er über sein Bild austheilen wolle. Göthe hat nun zwar im zweiten Theil seiner Farbenlehre eine solche ziemlich bestimmte Symbolik der Farben gegeben, aber ich weiss nicht, wie er seine Aufstellungen erhärten will; hat er sie aber bloss als Thatfachen seiner innern Erfahrung, als Beobachtungen seiner selbst gegeben, so kann nicht geleugnet werden, dass dieselben Farben, auf deren geringste Verschiedenheit übrigens das meiste ankommt, auf andere Individuen ganz andere Eindrücke machen, und unter andern Umständen immer ganz andere; endlich dass alle diese Eindrücke nur zum kleinsten Theil den Farben an und für sich gehören möchten. Dass die Farben die allgemeinste Stimmung beherrschen können, wird niemand in Abrede seyn: heitere Farbe, düstre Farbe wird entsprechenden Eindruck nach sich ziehen; es giebt frische, wohlthätige, milde und wiederum widrige, ja faule Farbe: aber alles das bleibt nur ganz im Allgemeinen, und reicht nicht von ferne hin, die grosse Verheissung jener Kunstansicht auszufüllen. Und selbst wenn das wäre, wenn jede Farbe eine so unmittelbare Sprache führte, eine solche tiefe Bedeutsamkeit für das Gemüth einschliesse, wie sollte der Maler davon Vortheil ziehen? Sie in den Gewändern anbringen? Denn worin steht ihm sonst die Wahl der Farbe etwa noch frei? Soll er das ganze Bild mit einer leisen Tingirung dieser Farbe überziehn, unbekümmert, ob die Naturwahrheit es auch erlaube? oder soll er die Komposition vielmehr so einrichten, dass diese Farbe durch das Dargestellende bedingt und gefordert wird? Wenn letzteres doch der allein mögliche Fall ist, so drängt sich auch sogleich der Verdacht auf, dass hier nicht die Farbe an und für sich den Ausschlag über den Eindruck auf das Gemüth gebe, sondern vielmehr die gewählte Beleuchtung und Umgebung, kurz das mittelst der Farbe Dargestellte, und dass überhaupt nur die Farbe durch letzteres wirke, wenn ihr irgend eine speciellere Wirksamkeit zugeschrieben werden kann. Dies greift gewiss tiefer, als man auf den ersten Augenblick vermuthet, und selbst da, wo die Farbe durchaus gar nichts darzustellen scheint, lässt sich noch mit vielem Grunde behaupten, dass dieselbe nur durch Erinnerung an eine gewisse Naturerscheinung

in gewisser Weise auf die Stimmung einflüsse, mit grosser Einschränkung der Umkehrung. Von Gelb und Roth ist es ausser Zweifel, dass sie, besonders wenn sie hell und rein sind, eine erquickende, erheiternde gleichsam herzstärkende überhaupt anregende Macht ausüben. Ob hier die Erinnerung des Sonnenscheins, dem sie so eigenthümlich angehören, nicht das sey, was ihnen für unser Gemüth diese Bedeutung giebt? Und wenn man die blauen Farben kalt nennt, sollte es nicht die Dämmerung, die Nacht, die Tiefe des Himmels, das Mondlicht seyn, was bei solchen Färbungen und Tönen, wenn sie sich über ein Bild ausgiessen, durch die unwillkürliche Erinnerung einen gewissen Eindruck herbeiführt? Ja selbst wenn ein Anhauch von Grün über ein Bild eine lindernde, ruhevoll erquickende Wirkung übt, sollte da die Erinnerung an die Kühle und den Schein des Schattens unter dem Laubdach der Bäume gar nicht mit im Spiel seyn? Und es wäre gar nicht so ganz von der Hand zu weisen, dass auch solche Anklänge an Naturcharaktere den Eindruck der Farbe da bedingen, wo sie, ohne etwas darzustellen, aufgetragen ist, bei Zeugen u. s. w. Denn wenn wechselnde Moden so tief unsere Ansichten über Schönheit, Anständigkeit und Bedeutsamkeit der Farbe bestimmen, sollte es nicht die sich ewig gleichbleibende Natur durch alle Geschlechter der Menschen hindurch gekannt haben? Aber während diese sehr wichtige Frage für die Psychologie gewiss nicht sobald entschieden werden kann, so wird sie sich doch leichter für die malend darstellende Kunst durch den Zutritt des zweiten der besprochenen Punkte aufs Reine bringen lassen. Nämlich wenn gerade in der Natur Witterung und zugleich und mit derselben Beleuchtung und Schatten, wenn regnichte Trübe und Gewitterschwere, wenn Tageszeiten, wenn Gegenden und Oerter, gleichsam mit ihrer Luft gewaltsam auf das menschliche Herz eindringen, so ist es eben dieses, was der Maler andererseits gar nicht umgehen kann. Während er vergebens nach jener unreifen Theorie sich bemüht, gegen die Natur eine Farbe in seinem Bilde durchzusetzen, die am Ende doch nicht anders als durch den Anklang an ein Phänomen, an irgend eine Naturstimmung wirkt, so ist der gerade, wahre, mächtige und poetische Weg, wie mich dünken will, der, dass der Künstler den Ort seiner Darstellung so wähle, und so tief mit der Idee seiner Handlung oder mit dem Charakter seiner Figuren durchdringe, dass er als ein von ferne mitklingender Accord das Ganze begleite: er wähle aus der Seele der Darstellung heraus die Localität nicht nur, sondern ganz vorzüglich die Beleuchtung, die Witterung, den Hauch in der Luft umher. So wird er die Natur zwingen, mit einzustimmen in die Regung seiner Figuren, in das Herz seiner Handlung. Ja von solchen Stimmungen der Natur ausgehend kann der Künstler vielleicht noch einen Schritt über die Natur hinaus wagen, und dadurch besonders poetisch werden.

So viel nun von der Harmonie gesprochen wird, so wenig nur einigermassen ausgeführte Theorieen giebt es über dieselbe. Diderot meint, ein Mädchen, das Sträusse zum Verkauf ausbietet, und eine eitele Dame müssten diesen Punkt am besten verstehn. Danach scheint hervorzugehen, dass er von dieser Seite in den Bildern keine andere und keine noch sorgsamere Aufmerksamkeit auf die Zusammenstellung der Farben gewandt wissen wolle, als bei der Toilette, kurz, dass er hier keine andern Gesetze annimmt, als welche bei dem Darzustellenden selbst schon einen wohlgefälligen Eindruck bedingen. Anders scheint es mit Göthe, denn dieser baut die Harmonie auf die Farbentotalität und auf die sich zu derselben ergänzenden Farben: also grün und roth, blau und orange, violett und gelb sind harmonisch. Dazu fügt er die Bemerkung, dass zur Farbenharmonie nur einer starken und

intensiven Farbe von einer gleich starken das Gleichgewicht gehalten werden könne; sind die Farben blass und matt, so werde die Disharmonie nur vertuscht, nicht aufgehoben. In den Propyläen, wo derselbe Diderots Traktat über die Malerei commentirt, geht er in dem Festhalten seiner Definition der Harmonie so weit, dass er der Natur die Harmonie abspricht, die als ein besonderes Kunstgesetz sich also nur in Bildern geltend mache; ja es könnte daselbst sogar scheinen, als ob er die Farben in den Schatten und Reflexen auch nach jenen Forderungen angeordnet wünschte. Wenn Göthe nun aber im zweiten Bande seiner Farbenlehre eine Geschichte des Kolorits giebt, so sieht er sich hier genöthigt, einen genauern Unterschied zwischen Kolorit und Farbenharmonie zu machen, wo denn Kolorit alles einschliesst, was die Wahrheit, auch wol Schönheit der Farben, namentlich der Fleischtinten betrifft, die Harmonie hingegen nur die Austheilung der Farben, wie er es nennt. Allein er bemerkt nicht, dass sich damit seine ganze Theorie doch fast auf nichts weiter als auf die Gewandung beschränkt.

Oken nannte ich dem gegenüber, was man unter Ton zu verstehen 'pfl egt, die Forderung der Harmonie eine mehr negative. Dies ist auch allerdings bei dem gewöhnlichen Sinn, den man dem Wort giebt, wo es denn nichts mehr heisst, als Vermeidung alles Harten, Grellen, Bunten. Und zwar hängt mit solcher Ansicht die Meinung der Theoretiker und das Verfahren der Künstler zusammen, dass durch eine Milderung und Abdämpfung aller Farben die Harmonie hergestellt würde, ebenso wenn man Eine Farbe durch alle hindurch vorwalten lässt, so dass sie jeder beigemischt ist. Beides will nun aber Göthe verwerfen; die Stelle, welche auf das erste Bezug hat, führten wir schon an, aber auch eben so strenge will er das letztere, das er Ton nennt, und besonders bei den Niederländern findet, von der Harmonie ausschliessen; seine Harmonie ist eine ganz andere und enthält eine ganz positive Bestimmung. Die gewöhnliche Meinung nun, und die Beobachtungen, die ihr zum Grunde zu liegen scheinen, lassen sich sehr wohl mit meiner Ansicht in Einklang bringen. Denn ich halte dafür, wie es auch Diderot gethan zu haben scheint, dass für Gemälde, sofern sie Scenen und Gegenstände aus der Wirklichkeit nachbilden, sich von der Seite der Farbenzusammenstellung kein besonderes Gesetz finde, und dass, was in der Wirklichkeit wohlgefällig ist, es allemal auch in den Bildern bleiben werde, vorausgesetzt nämlich, dass man alle jene nothwendigen Cautelen anwende, welche im Bilde allein das schärfere Concentriren der Aufmerksamkeit zu Wege bringen, ähnlich wie es beim gewöhnlichen Sehen statt findet; ich meine besonders die starken Schattenmassen. Sobald man dies aber vernachlässigt und überachtet, und wie in allen Anfängen der Kunst zu geschehen pfl egt, die Farben aufsetzt, wie sie, einzeln und nahe betrachtet, in der Natur erscheinen: alsdann wird natürlich das Bild viel greller und härter als der darzustellende sich jemals dem Auge darbietet. Statt darauf zu kommen, dass durch die Illusion und Wahrheit im Ganzen dieser Uebelstand gehoben werden könne und müsse, hat man aber lieber die Lokalfarben an sich gemildert, und sich so auf mancherlei äusserliche Weise geholfen. Das Rechte scheint demnach Diderot nicht ganz entgangen zu sein, und ich finde es in seinem etwas dunkeln Ausspruch, dass Licht und Luft die allgemeinen Harmonisten seien. Göthe wiederum hat ganz recht, wenn er zum Behuf der Harmonie ein solches Abschwächen und den Ton verwirft, freilich nur nicht aus dem Grunde, den er anführt. Er ist soweit davon entfernt, in der Farbenwahrheit einer Darstellung die Auskunft zu suchen, dass er vielmehr

das Helldunkel, ein vorzügliches Mittel dahin zu gelangen, von der Harmonie ganz getrennt wissen will, und Sulzer Vorwürfe macht, beides vermischt zu haben. Dagegen ist es denn sehr auffallend, wenn er in seiner Geschichte des Kolorits nach Wiederherstellung der Künste immer selbst bemerken muss, wie sich nur im Verein mit starken Schattenparthien gutes Kolorit und Harmonie findet, und dass er letztere den Venetianern und auch dem Correggio nicht recht zugestehen will, möchte wohl nur daher kommen, dass sie nicht seine Lehre von der Farbentotalität beobachten, neben welcher er sich doch auch, im Widerspruch mit sich selbst, genöthigt sieht ein charakteristisches Kolorit anzunehmen, das nicht den ganzen Farbenkreis durchläuft. Aber selbst, wenn diese göthische Lehre von der Totalität des Farbenkreises, und dass nur complementäre Farben neben einander harmonisch sind, ihre vollkommene Richtigkeit hätte, so wüsste ich nicht, wie dieses sollte in einem Bilde zur Anwendung kommen, wo nach allen Seiten hin Gefärbtes sich begränzt, und zwar vieles, wofür die Wahl der Farbe gar nicht in der Hand des Künstlers steht. Denn auch davon abgesehen, muss, was der Einen angrenzenden Farbe zu Liebe geschieht, der andern, die mit jener wiederum zusammenstösst, nach Göthes Grundsatz zum Trotz ausfallen. Mir wurde erzählt, Göthe sey einmal eine Bergkarte vorgelegt worden, mit der Bitte, nach seiner Lehre die harmonischen Farben, wonach sie kolorirt werden könnte, darauf zu verzeichnen. — Wie sich erwarten liess, soll dieselbe, um nichts augenfälliger geworden seyn, als jede andre, bei der man dem Zufall oder schlechthin seinem guten Sinn folgte; denn unmöglich konnte hier allen Farben, welche sich begränzten, in der Forderung ihres Gegensatzes auf einmal genügt werden. In der That auch, wenn es einmal gelänge, so wäre es ein wunderbares Kunststück, ein so seltenes, dass man in der Malerei, die es zunächst mit historischer und dramatischer Komposition, und mit der Darstellung viel geistigerer Dinge zu thun hat, darauf nicht rechnen darf. Man darf diese Kunst nimmermehr den Gesetzen einer bloss dekorativen Gefälligkeit unterwerfen. Dass man aber bei der Dekoration den Gesetzen oder Beobachtungen über das Wohlgefällige der Farben in ihrer Zusammenstellung strenge Folge leisten solle, wer sollte das in Abrede stellen; nur kann ich meinen Zweifel nicht unterdrücken, dass Göthes Behauptungen auch hier nicht einmal auszureichen scheinen. Ich will nur kurz Einzelnes berühren: Göthe behauptet das Zwiefache: Nur die sich complementär entgegengesetzten Farben sind harmonisch, nur grün und roth, blau und orange, gelb und violett; blau und grün sei dem Anblick widerlich und gemein; und er behauptet, dass diese Farben, um harmonisch zu sein, sich in gleicher Intensität gegenüber stehen müssten. Gerade das Gegentheil von Beidem! wenigstens nach dem Eindruck, den auf mich und andere Personen, die ich habe zu Rathe ziehen können, die Farben machen, oder auch wie dekorirende Künstler, alte und neuere, die Zusammenstellungen wählen. Weit entfernt, dass, mit Göthe, es von keinem Einfluss für die Harmonie, wir wollen lieber sagen, für das Wohlgefällige wäre, ob die Farben dunkel oder hell sind, muss ich vielmehr diesem Umstande eine so grosse Bedeutung zuschreiben, dass ich behaupte, zwei Farben, die sich bei gleicher Intensität so unerfreulich und unangenehm gegenüberstehen als nur möglich, werden nicht nur das Widerliche verlieren, sondern auch wohlthuend in ihrer Zusammenstellung werden, sobald man nur die eine dunkel und die andere hell wählt. Dies ist denn auch den Künstlern, die mit Dekoration umgehen, sehr wohl bekannt, und es ist das Hauptmittel der Armuth angenehmer Farbenverhältnisse zu entgehen, die es nach Göthes Theorie geben müsste. Ein helles Grün

auf dunkeltem Blau, und helles Blau auf dunkeltem Grün gehört zu den schönsten Zusammenstellungen, dahingegen Göthe diese Verbindung ein für allemal beleidigend und gemein nennt. Ja sogar die sich complementirenden Farben, z. B. Blau und Orange, haben ihren grössten Reiz für das Auge gar nicht, wenn sie in gleicher Stärke neben einander stehen; auch das wissen die Dekorateure, eben so weiss es das schöne Geschlecht. Dunkle Farbe bringt als Grund nicht nur grosse Farbenverschiedenheit in Einklang, sondern sie macht die Pigmente auch leuchtender; dasselbe übt sie schon als blosser Grenze einer hellern Farbe aus, und das mag ein Hauptgrund jener allgemeinen Beobachtung sein.

Von beiden Punkten kann man sich recht überzeugen, wenn man solche herkulanische Ornamente betrachtet, die ursprünglich auf schwarzem Grunde gezeichnet sind, welche aber neuere Architekten auf Weiss gesetzt haben. Dort sind die Farben zugleich brillant und fast strahlend, wie farbige Lichter, aber dabei in der schönsten und reizendsten Harmonie; auf weissem Grunde dagegen sind sie todt und leblos, stehen dabei grell und bunt neben einander, ja sogar die Zeichnung, die trotz der sehr bunten Farben durch den grössern Gegensatz des dunkeln Grundes sich sehr bestimmt zeigte, geht fast verloren.

So sehr ich nun aus der dramatischen Komposition Gesetze dekorativer Harmonie, zumal solche, die nur einseitig scheinen, glaubte verbannen zu müssen, und vielmehr auf Wahrheit der Natur hinwies, so will ich die Beobachtung von begründeten Gesetzen solcher Harmonie doch nicht ganz und ohne alle Rücksicht von der historischen Malerei ausschliessen. Denn so wie es einen allmählichen Uebergang von der dramatischen und historischen Darstellung zu einer mehr dekorativen Komposition giebt, so dürfte es auch recht sein, in eben dem Masse einen Uebergang des Einflusses den besprochenen Gesetzen zuzugestehen. Wie für die sogenannten symbolischen Bilder eine gewisse symmetrische Gruppierung und Anordnung mit gutem Grunde in Gebrauch ist, also schon ein Gesetz, das sich dem Dekorativen annähert, so wird hier, dem entsprechend, nicht ohne Erfolg auch von Seiten des Kolorits dekorativer Schönheit in der Austheilung der Farben nachgegangen werden dürfen; noch mehr bei der Arabeske, die zunächst ganz dekorativ, doch oft sehr nahe bis an das Dramatische streift. In den genannten Fällen darf einer Schönheit und Beziehung der Farben an sich gewiss eben so viel eingeräumt werden, als man in solchen weniger dramatischen Darstellungen auch auf selbständige Schönheit in den Linien der Gruppen eine weit grössere Sorgfalt zu wenden hat, ja sogar an den Formen und in der Zeichnung selbst die Grenzen einer blossen Auswahl unter schöner Naturform überschreiten dürfte, bis zur Erfindung nach den Gesetzen jener dekorativen oder architektonischen Schönheit. Dagegen, ist man der Natur treuer und hat seinen Eindruck, wie denn wol geschehen sollte, hauptsächlich auf die Wirkung eines poetischen Gedankens oder Gefühls mittelst energischer Naturwahrheit berechnet, so wird auch die Naturform als solche, eben so wie die Farbe, selbst bei geringerer Auswahl, nicht hässlich scheinen können. Nur bei vernachlässigter Naturwahrheit melden sich in Farbe und Form jene Gesetze des an sich Wohlgefälligen so dringend. Was sich nun aber jener Seite einer mehr plastischen Formschönheit auch in der Malerei zum Schutz sagen lässt, das sollte unter andern Gesichtspunkten der Inhalt der Betrachtungen über den Styl werden, auf welche als ein nöthiges Gegengewicht ich mir erlaube hinzuweisen. Doch da jene Abhandlung vielleicht noch ein wenig verzögert werden dürfte, so wollte ich mir hier mit einigen Worten lieber vorgreifen, um ferneres Missverständniss zu vermeiden. Ich

wiederhole schliesslich als einen, wie mir scheint, der Aufmerksamkeit würdigen Satz, dem ich noch eine besondere Betrachtung künftig zu widmen wünsche: dass die Malerei als eine Kunst, welche der Naturwahrheit fähig ist, ihre höchsten Erreichungen alsdann davon trägt, wenn sie sich so nahe als möglich an dieser Naturwahrheit oder Illusion hält, und dass sie zunächst Gesetze und Forderungen abwehren muss, welche auf einer mehr selbständigen, in sich genügenden Formschönheit beruhen, und besser von solchen Künsten verfolgt, und ausgebildet werden, die ihrer Natur nach auf Illusion verzichten müssen, und eben so nur auf Abwege kommen, wenn sie sich gleichwol zu sehr darum bemühen.

G r.

Bruchstück aus der Einleitung eines Entwurfes
einer

B i l d e b a u k u n s t

oder

s e l b s t s t ä n d i g e n S c h ö n b a u k u n s t

von dem

Herrn Director Breysig in Danzig.

Man bauet für das Bedürfniss ökonomisch das, was schlechthin die Nothwendigkeit das Leben zu erhalten erfordert. Man sorgt dabei nur für den angemessenen Raum und dann für die Einschliessung desselben, um darin vor zufällig Schädlichem sicher zu seyn. (Wirtschaftsbau —), oder man hat zugleich eine Verbindung von Massen und Körpern nöthig, einer Naturwirkung, oder Kunstwirkung zu widerstehen (Wasserbau, Vestungsbau —).

Ein Anderes kommt noch zu berücksichtigen dazu, wenn Gebäude an Orten sich befinden, wo sie auch ein gefälliges Aeusseres verlangen; wo sie auch zugleich dem Scheine nach das seyn sollen, was sie an sich sind (bürgerl. Bau —). (Von dergleichen Gebäuden, welche jenes nicht zugleich wirklich sind, aber dagegen scheinen wollen, ist nicht nöthig zu reden, oder das bei Gelegenheit)

Alle Formen, welche sich an einem solchen nothwendigen oder Bedürfniss-Baue befinden, sind entstanden, ohne dass man auf die Grösse, Stellung und den Ort der Theile, in Beziehung auf Anschauung im Voraus Rücksicht genommen hätte. Erst dann, wenn auch zugleich auf das Ansehen der Gebäude Bedacht genommen worden, sind dieselben als Erzeugniss der Civil- oder bürgerlichen Baukunst zu nehmen. Es will dann auch die Wahrscheinlichkeit da seyn, nämlich dem Gebäude auch an- und abzusehen, dass es dazu wirklich diene, wofür es sich den äussern Sinnen ausgiebt. Dem Bürger, als Gebildeten, würde

es übel auffallen, wenn es nicht schiene, was es an sich seyn soll; und, wie umgekehrt, von der innern Güte überzeugt, äusserlich es schlecht sich zeigte, also nicht so wie das wäre, was es seyn will. Der civilisirte Bewohner eines Hauses wünscht auch, dass die gefälligen Formen des Nothwendigen in ihrem Aeussern veredelt seyn mögen.

Der bürgerliche Baumeister unterscheidet sich von dem Baumeister der gemeinen, schlechthin nur nothwendigen Gebäude, eigentlich nur durch den Zusatz, welcher das Ansehn seiner Produkte betrifft; übrigens haben beide nach einerlei Grund zu handeln, nämlich nach Absetzung der nothwendigen Bedürfnisse.

Der bürgerliche Baumeister hat es zwar in letzterer Hinsicht auch mit Schein zu thun; ist aber dabei gebunden und gehalten sich mit Formen zu beschäftigen, die er nicht ursprünglich nach einer sinnlichen, nach einer ästhetischen Absicht erfunden hat. Man kann seine Kunst wohl beiläufig mit zu den Künsten des Scheines rechnen, um sie von jener Kunst des Gemeinen und Nothwendigen zu unterscheiden. Mag man sie, weil sie mit der Bauverschönerung zu thun hat, auch zu den Schönbaukünsten rechnen, und ihr den Titel einer hohen Baukunst zugestehen; so kann sie doch nicht auf die hohe Achtung Ansprüche machen, welche eine bildende, oder reinbildende, Kunst verdient; und diese Kunst, von welcher hier die Rede seyn soll, soll, wie sich zeigen wird, nicht nur eine selbstständige Schönbaukunst, sondern sogar als die erste unter den Schönbildkünsten genannt zu werden verdienen. Die bürgerliche Baukunst handelt nicht frei, sie richtet sich nach Gegebenem der gemeinen Baukunst, und ist gleichsam eine Art von Gehülfinn und Dienerinn eben derselben, wie in besonderen Fällen die eine und die andere Bildkunst, und auch Handwerke beide unterstützen. Zum Schönen gehört nicht mehr und weniger als Gefallen dem Sinne, dem Verstande und dem sittlichen Gefühle in der Anschauung; d. h. im Scheine der Vollkommenheit; versteht sich also subjectivisch, nach Art der Natur- und Kunstbildung des Beschauers. Demnach kann die Civilbaukunst wohl eine Schönbaukunst seyn; eine Bildkunst aber nicht, weil diese nicht auf Objectivisches, sondern aufs Gemüth des anschauenden Subjects sich zu beziehen hat. Eine Bildkunst hat auch als solche für sich ihrer Natur und Beschaffenheit nach (oder ihrer selbst wegen) durchaus keinen Zusammenhang mit dem Schönen; wie es doch so manche vorgeben. Schönheit und Hässlichkeit sind Eigenschaften der Gegenstände. Eine Bildkunst hat bisweilen, nicht aber in jedem Falle, den Zweck, Schönes zu bilden. Sie bildet auch Vorhandenes geschichtlich, nachdem wie es ist. Es kommt auf die Aufgabe an: ob sie Schönes oder Hässliches, ob sie die Schönheit oder die Hässlichkeit selbst vorzubilden habe. Demnach giebt es nicht nur eigentlich keine schönen Künste, sondern auch nicht einmal Künste des Schönen, oder Schönheitskünste, da ja eine und dieselbe Kunst beiderlei leistet. Was man unter schönen Künsten zu verstehen pflegt, sind bildende Künste, nichts anderes.

Da bürgerliche Baukunst und die gemeine Baukunst in einer und derselben Person, oder getrennt, sind, in Beziehung auf ihr Erzeugniss, von vorn her einerlei, denn die Urbestimmungen ihrer Formen können in beiderlei Hinsicht nicht verschieden seyn. Diess ist ja die Ursache, warum so mancher behauptete, dass diese Architektonik nicht zu den sogenannten schönen Künsten gehöre; man wollte sagen: nicht zu den bildenden. Andere auf einem andern Gesichtspunkte stehend, waren und sind anderer Meinung aber ohne vorherige hinreichende Aufklärung. Allerdings haben diese gegen jene recht, wenn sie behaupten, dass

eine Kunst, welche sich nach dem Grunde einer andern Kunst, nach dem einer mechanischen, zu richten habe, nicht frei sey, nicht für sich bestehe, und nicht eigener Art seyn könne. Wenn es also eine bildende (Schönes bildende) Baukunst im besten Sinne des Wortes geben soll, so muss diese eine solche Kunst seyn, die mit allen Bildekünsten gleiche Grundlage hat. — Und die giebt es, wie wir sehen werden.

Baukunst, als solche, unterscheidet sich von der Bildekunst nicht durch Verschiedenartigkeit des Stoffes oder auch der zu bildenden Produkte. Beiderlei bestehen in Formung, in Zusammensetzung der Theile, d. h. in dem Verhältnisse der Verbindung der Theile in Hinsicht auf Ort, Grösse und Stellung zum Ganzen. Die Baukunst ist, je nachdem sie frei, ungehindert, nach den Grundsätzen der Bildekünste, wirkt, ganz eine Bildekunst — ohne, dass auf die sogenannte bürgerliche Baukunst im Geringsten Rücksicht genommen werde. Sie wird in diesem Falle aber ganz eigene Produkte erzeugen, die durchaus keine Gemeinschaft haben mit denen der bisher sogenannten hohen oder Civilbaukunst. Sie mag, so genommen, höher stehen, wie die Bildekünste überhaupt höher stehen, als die verschiedenen Baukünste nach bisherigen Begriffen. Und vielleicht — dürfte indessen nach den hier folgend, wie von selbst sich entwickelnden Ansichten, eine bildende Baukunst sogar den übrigen Bildekünsten den Rang streitig machen, und den Namen einer Architektonik im besten, im höchsten Sinne des Wortes, einer ersten Kunst verdienen.

Auffallend genug, dass man bisher unter bildenden Künsten bloss solche Künste verstand, welche nur entweder unmittelbar, in die Sinne fallende, oder in der Phantasie sich reproducirende Natur-Gegenstände bilden. Warum sollten denn nicht auch diejenigen mit dazu gehören, die ihren Stoff nur in sich, und nicht sowohl in Rückerinnerungen finden, als vielmehr ganz ursprünglich selbst finden und formen, wie die Natur nirgends Anleitung dazu giebt. Es fragt sich hier nur nach dem Zwecke, und ob diese Abtheilung der Bildekünste überhaupt, als ein Mittel dazu anzuwenden ist. Gegenstände in der Natur, mögen sie das Thierreich, das Pflanzenreich oder das Erdreich betreffen; sie stimmen bei ihrer Wahrnehmung das Gemüth um, und bei Veränderung in eine ganz andere Stimmung. Die Eindrücke, die sie in dem Falle auf uns machen, veranlassen eine Ideenverbindung in uns, und es wird uns dabei wohl oder wehe, oder wie sonst —. Der Nachbildner im ersten oder andern Sinne des Wortes, nämlich der, welcher nach vorhandenen, in die äussern Sinne fallenden Gegenständen, wie der, welcher aus der Rückerinnerung oder auch in neuer Zusammenstellung bildet, lernt der Natur die verschiedenen Wirkungen, welche sie auf das Gemüth des Menschen macht, ab. Er braucht sein eigenes Empfindungsvermögen, sein Gefühl, als Mittel der Massnahme und setzt künftig einzelne Mahle und Bildtheile, nach gemachten Erfahrungen, zusammen, um eine gewisse, grosse, ganze oder totale Wirkung durch die Erscheinung seines Erzeugnisses zu erwirken, wie er solche sich im Voraus vorgenommen, oder wie sie ihm etwa mögen aufgegeben worden seyn. Hat der Künstler die Physiognomien oder Gesichter aller Naturgegenstände fleissig beobachtet, und sich die Wirkung derselben eingeprägt, so muss er wohl in der Art von Vorbildung glücklich seyn. — Wie aber soll der Bildebaukunstbeflissene analog Erfahrungen, wie er sie nothwendig hat, um durch seine Erzeugnisse gleiche Wirkungen hervorbringen zu können, gewinnen, da es dergleichen in der Natur nicht giebt? — Soll er denn so ganz und gar rein aus sich, bloss aus seiner Seele alle Formen herleiten, um die vorbestimmten Eindrücke zu bewirken? Ohne

Erfahrung kann er freilich die Kunstfähigkeiten, die hierzu erforderlich sind, sich nicht verschaffen, wenn auch die Anlage und die Kraft dazu ursprünglich her in ihm lägen. Man sieht leicht ein, dass die Erfindung eines Bildes in Formen, wie sie die Natur uns nie vorbildet, und höchstens nur Winke und gleichsam nur Fingerzeige dazu giebt, unendlich schwerer seyn muss, als eine Komposition von Naturgegenständen ähnlicher Wirkung; wie eine Allegorie schwerer ist, als eine unmittelbare Gleichbildung.

Der Bilderarchitekt soll ein Bild liefern, das bei der Anschauung das Gemüth, die Seele des Schauers, ganz einer ihm im Voraus gegebenen Aufgabe entsprechend — bewege und stimme.

Ob dies möglich oder wie weit, darüber stelle man Betrachtungen an. Folgendes gebe dazu Veranlassung.

Ist nicht bereits der Art schon manches geschehen? — Können Beispiele, wenn sie auch der Vollkommenheit des Begriffes nicht ganz nahe kommen, nicht wenigstens darthun, dass auf dem Wege weiter fort zu schreiten sey, und mit der Hoffnung, dass dieser Weg der rechte sey, auf dem diese Kunst zu fördern wäre? Unter allen vorhandenen Gebäuden, welche bisher produziert worden sind, diejenigen, welche nur zur Schau aufgeführt worden sind, gehören hieher zur Betrachtung; alle die, welche keine anderen Bestimmungen hatten, als sie in Form und Grösse, Stellung und am Orte in Verbindung mit andern Dingen, oder auch nur allein für sich, in Angenschein zu nehmen; und es giebt ja deren nicht wenig. Alle Denkmahle, Ehrenmahle, Grabmahle — u. s. w.

Monumente oder Mahle, der Art nämlich, welche nichts an sich haben, das sein Daseyn irgend einer ökonomischen oder andern Ursache zu verdanken habe, sind zu analysiren, wenn sie nicht nur ganz, sondern auch in ihren Theilen studirt werden sollen. Ob man aber bei der Analysis dieser Gattung von Mahlen bis ins letzte Einzelne finden dürfte, dass jeder Theil dem Ganzen, oder dem Zwecke desselben entspreche, ist nicht denkbar, und diess selbst bei den Ueberbleibseln der feinfühlenden Griechen; denn wir haben Ursache zu vermuthen, dass alle bisher entstandenen Denkmale nur durch Gefühl, Geschmack, und nicht mit vorherigem gänzlich auflösendem Raisonement erzeugt worden sind. Schade, dass unsere würdigen Vorgänger in dieser Beziehung nichts in Theorie aufgelöst haben, oder, wenn es geschehen, es nicht auf uns gekommen ist. Ein Versuch in dieser Hinsicht dürfte zu wünschen seyn, sollte es auch nicht fürs Erste so gut ausfallen, dass er ein Bahnbrechen genannt zu werden verdiente; der Verf. dieses hofft sogar, dass ihm die blosser Berührung dieser Idee freundlich werde aufgenommen werden.

Besteht doch alle Wirkung der Mittheilung der Menschen untereinander, gegeneinander ursprünglich her in nichts, als in Vergleichen; wenn denn auch bei dieser Kunstparthie die Natur nur so wenig Vorbild zu geben scheint, so ist doch nicht zu zweifeln, dass in ihr dennoch die Quelle zu Allem aufzufinden seyn wird. Die Analysis vorhandener, in dieser Beziehung wirksamster, Ueberreste der Alten, muss durch alle Theile das Ganzen, von den grössten Theilen bis zum kleinsten Theile, einzeln bis zum Punkte durchgeführt werden. Dann sind alle Einzelheiten einzeln, abhängig von jedem andern zu betrachten, und diess in natürlicher Bedeutung, in symbolischer Beziehung. Stehen dann lebhaft die Charaktere des Ausdruckes dem Kunstjünger vor seiner gefühlvollen Seele, dann wird auch nach Erforderniss klarer Begriffe von dem, was er soll, will und wünscht, das Bild des Ganzen

zen werden, und verständig geübte Technik es auch dem äusseren Sinne Anderer darstellen können.

Skizzen zu einer Anleitung der ästhetischen Charakteristik der Theile, aus welchen stattfindende Werke der Art bestehen, liegen zur nähern Bearbeitung, wo nicht zur Ausarbeitung bereit. Gefällt der Plan, glauben meine Brüder Kunstgenossen, dass eine nähere Bearbeitung dieser Skizzen nicht vergeblich seyn dürfte, undes den Werth habe, die Zeit und Mühe einer andern Idee vorläufig zu entziehen, so bin ich entschlossen dazu. Nöthigeres, Nützlicheres, Besseres, verlangt den Vorzug.

Besuch auf Prof. Rauch's Atelier.

Seit Mitte Juli besitzen wir unsern grossen Künstler nicht in unsern Mauern, den gleichsam ein anderer kunstsinniger Fürst von uns erborgt hat, um das Andenken seines königlichen Vaters auch durch ein äusserliches Denkmal würdig zu verewigen. Allein wenn wir sein Atelier besuchen, werden wir doch vieles Neue finden, Werke, die er kurz vor seiner Abreise bildete, welche aber erst durch die Hand einiger mehr mechanischen Künstler gehen mussten, ehe sie sich als vollendet darstellen konnten.

Was zunächst unser Auge in Anspruch nehmen soll, ist

Die kolossale eherne Statue König Friedrich Wilhelms I.,

bestimmt für die Stadt Gumbinnen in Ostpreussen, Guss von Hopfgarten, ciselirt von Coué.

Wir erkennen sogleich denselben Meister, welcher Scharnhorst und Bülow darstellte, und aus dessen Geist der gewaltige Heldengreis entsprang; aber so wie jene in Bezug auf bestimmte Thaten, von denen sie gewissermassen erst ihren Charakter empfangen, der bildenden Kunst entschiedene Eigenthümlichkeit darboten, so ist gewiss die Darstellung eines Fürsten, dessen ganzes Wesen sich nicht so unmittelbar in einer einzigen Thätigkeit ausspricht, ein viel schwierigerer Gegenstand für die Plastik. Allein diese Schwierigkeit überwand der Künstler siegreich, und ich glaube, dies Werk zeugt mehr als ein anderes von der Feinheit seiner Auffassung. Es sey mir vergönnt, hier auszusprechen, was ich bei genauer Betrachtung dieser Statue, darin glaube gefunden zu haben, und was ich nicht umhin kann, für die Intention des Künstlers zu halten.

Der König Preussens steht mit vorschreitendem rechten Fuss, den rechten Arm mit los geöffneter Hand bis über die Höhe der Brust erhoben, vorwärts gehalten: scheint sie etwas zu gebieten? — Wir müssen diese Stellung nur gleich in Verbindung mit der ganzen Bewegung des Leibes zusammenfassen, dann wird uns der Gedanke, welcher ihn belebt, klar werden, und durch diesen das Einzelne. Der obere Körper ist etwas zurückgelehnt

der Hals ein wenig eingezogen, der Kopf leise geneigt, das Auge wieder geradeaus gerichtet, aber nicht sowol herauschauend, als sinnend in sich zurückgehalten, endlich die Miene, der man das innere Glück des Segnens ansieht, ist hell und lebhaft, als wolle der wohlthätige Gedanke so eben erst äusserlich und zur That werden. Nun verstehe man jene Bewegung der Rechten, in der man den segensreichen Befehl zur Gründung der Stadt Gumbinnen zu erkennen glaubt, und welche doch zugleich, als eine unwillkürliche, dem milden Gedanken selbst noch näher zu stehen scheint, als dem ausgesprochenen Geheiss. Und wer sollte nicht die Wahrheit der ganzen Stellung und deren tiefe Zusammengehörigkeit für einen solchen Ausdruck in der Natur beobachtet haben: das Zurücklehnen der Brust, das Einziehen des Halses, das Niederneigen des Kopfes, die Haltung der grossgeöffneten Augen, die Heiterkeit um Mund und Wangen, endlich gerade eine solche Hebung der Schulter und des Oberarms, das scheint mir eine einzige Bewegung, ein einziger Ausdruck für einen geistigen Zustand, es ist nichts Zusammengesetztes und Zusammengesuchtes. Ausserdem ist diese Stellung zugleich völlig bewegt, und doch durch ihre geringe Neigung und den im Einzelnen sehr leisen Ausdruck im hohen Grade fürstlich. Die linke Hand lehnt sich auf den Degenknopf*); dadurch wird zugleich die Hauptbewegung des reichen Hermelinmantels bedingt, der über dem auf den Degen gestützten, vom Körper etwas entfernten Arm ruht, so dass er zwischen dem Arm und dem Körper sich einsenkt. Mit grosser Dreistigkeit und sehr gutem Effekt zieht sich der Saum des Gewandes in einer breiten Falte abstehend ausgespannt über einen Theil des Unterleibes, doch kann davon nur ein Abbild eine deutliche Vorstellung geben. Unter dem aufgehobenen rechten Arm lässt der Mantel das Unterkleid bloss, in dem der Meister völlig der Tracht jener Zeit treu geblieben ist: ein bis auf die Mitte des Oberschenkels herabreichender Rock; auf der Brust sind Silbertressen sichtbar. Was überhaupt den Faltenwurf des Mantels angeht, so ist Prof. Rauch als erster Meister darin anerkannt, und wer dies nicht aus andern Werken wüsste, würde ihn hier dafür erkennen. Aller weitem Beschreibung enthalte ich mich hier mit dem Wunsch, dass eine Abbildung, aus der die Stellung ersehen werden könne, diesen Blättern baldigst beigelegt erscheine. Aber wie einseitig muss eine Zeichnung seyn, gegen die Bewegung eines vollrunden Werks! Rühmlich muss insonderheit hier noch der Unterstützung erwähnt werden, welche der Bildner durch den gewandten und einsichtsvollen Ciseleur, Herrn Coué, fand; derselbe hat das Einzelne mit einfacher und grossartiger Behandlung vortrefflich charakterisirt, der Hermelin ist mit eben so viel Wahrheit als Freiheit wiedergegeben; aber auch in weit wichtigern Dingen hat er bewiesen, wie sehr er seinen Vorbildner verstand. Der Guss geschah, ähnlich wie bei der Statue Friedrich Wilhelms II., in vier Stücken, indem der Rumpf, der Kopf, der rechte Arm und der freistehende rechte Fuss einzeln geformt und gegossen wurden. Er ist überaus dünn; dagegen wurde der herabhängende Mantel hinterwärts zum grössten Theil voll gegossen, um der Statue zugleich als Stütze zu dienen. Die Höhe des Werks wird ungefähr 7 Fuss betragen.

*) Hier nehme ich Gelegenheit einen Gedächtnissfehler zu berichtigen, welcher sich neulich bei Beschreibung der Statue Friedrich Wilhelms II. von Prof. Tieck eingeschlichen hat. Dieselbe hält nicht, wie gesagt wurde, den Degen, sondern fasst in der Nähe desselben das reiche Gewand zusammen.

Wenden wir uns nun von diesem kolossalen Bildwerk um, so nimmt ein anderes kleines unser Auge in Anspruch. Es ist die etwa nur $1\frac{1}{2}$ Fuss hohe

S t a t u e G ö t h e's;
in Gyps abgeformt.

Der Dichter steht in seinem Hausrocke bequem da, die Hände hält er auf dem Rücken, lose gefasst; er scheint mit grosser Aufmerksamkeit und Zuneigung einem Sprechenden zuzuhören. Kein Bild dieses vielfach gebildeten Greises wüsste ich von so fesselndem Ausdruck, keins was so sehr das einzeln Gelungene aller andern zusammenfasste. Hier spricht sich recht dieselbe gleichsam väterliche Theilnahme aus, mit welcher Göthe bekantermassen alle litterarischen Erscheinungen verfolgt, und in der That konnte wohl kaum eine andere Stellung ausdrucksvoller für den greisen Dichter seyn, als die von dem verwandten Künstler gewählte. Bewundernswürdig sind zugleich bei der Kleinheit des Werks und der kecken skizzenhaften Ausführung die bis ins feinste ausgeprägten Züge des belebten Gesichts, dessen ursprüngliche, im Bau und in den Verhältnissen des Kopfs ausgesprochene Kraft durch das Alter nur noch mehr hervortritt. Besonders ergötzt hat mich aber noch die Auffassung der Kleidung, die verschobene Knopfreihe und die Art, wie der Rock vorn bei der zurückge-
 $\frac{1}{2}$ Fuss beträgt. Seine allgemeine Form ist eine abgestumpfte vierseitige Pyramide; an den beiden vordern Kanten sind die tragische und die komische Maske angebracht; an der einen der hinteren Ecken eine Lyra, an der andern die Panflöte und andere Insignien dieses Gottes. Dann auf dem vordern Felde zwischen den beiden Masken erblickt man die Ilm, als weibliche Figur dargestellt; sie hat Schilf zu ihren Füßen und giesst in sitzender Stellung ihre Urne aus. Rechts herum ist Reineke Fuchs zu sehn, welcher den Bären in der Baumspalte gefangen hält, hinterwärts Faust auf einem Sessel sitzend; vor ihm steht Mephistopheles. Auf der letzten Seite endlich findet sich Iphigenia, im reichen griechischen Gewande; sie ist näher als solche bezeichnet durch eine im Hintergrunde angebrachte Statue der Diana *).

Wir können dies Zimmer nicht verlassen, ohne dicht neben der kleinen Statue Göthe's einen Blick zu werfen auf den kolossalen Blücherkopf in Marmor; er beträgt mindestens 4 Fuss. Wenige Köpfe, dünkt mich, empfehlen sich der bildenden Kunst so sehr als dieser zu einer Vergrösserung über das natürliche Maass. Und treten wir dann in das Vorzimmer zurück, wo ein Marmorarbeiter der übergehenden und belebenden Hand des Meisters den Stein vorbereitet, so finden wir hier, bis auf jene letzte Nachhülfe der Künstlerhand ein Werk in carrarischem Marmor ausgeführt, das schon früher im Gypsabguss unserer Aasstellung zum Schmuck gereichte: die etwa zehnjährige verstorbene Prinzessin von Darmstadt. Schlafend auf einem Polster hält sie in der herabgeglittenen Hand einen unvollendeten Kranz, in der linken, die in ihrem Schoss ruht, eine Blume. — Der nächste Blick von der gefälligen Gestalt dieses Kindes, dessen Tod der süsseste Schlummer scheint, fällt auf einen Mann, gerüstet mit Thatkraft in Wissenschaft und Leben. Es ist die sprechende Büste Schleiermachers, welche der vorarbeitende Italiener unter seinem Meissel hat. Das

*) Die frühern Büsten Göthe's von Rauch und Tieck sind bekannt; so eben aber bossirt ein Bildhauer David aus Paris Göthe in Weimar.

Werk ist seiner Vollendung nahe gebracht, und gleicht schon ziemlich gut dem vorliegenden Gypsmodell des Prof. Rauch. Der ganze Charakter des Mannes, der vor der Welt offen daliegt, ist hier in den belebten Zügen auf einmal gesammelt: eine unvergleichliche Büste. Vortrefflich ist der priesterliche Anzug in Gyps geformt, und die Würde der Bekleidung durch eine der Erfindung des Bildners angehörige Art von Weste noch erhöht worden. Leihen wir dem gesprächigen Italiener unser Ohr, so wird er niemals unterlassen, über das schlimme Korn des Marmors zu klagen, den er zwar selbst zu Carrara ausgesucht und dort völlig gut und zuverlässig befunden, der aber durch die Zeit, dass er unsern nordischen Wintern ausgesetzt war, spröde und ausbröckelnd geworden seyn soll, so dass es schwer sey, darin Kante zu halten.

Da steht noch ein anderes vorbereitetes Werk, das Piedestal, wie wir erfahren, zu einem zweiten Denkmal Scharnhorsts, für den Hof des Invalidenhauses bestimmt. Es ist von dem graueaderten carrarischen Marmor, ein Streif, etwa von $1\frac{1}{2}$ Fuss breit, wird dasselbe mit Relief-Darstellungen schmücken. Dieselben sind schon punktirt, und aus dem Rohen vorgehauen, so dass sich Kriegergruppen in römischer Kleidung, wie es scheint, erkennen lassen. Was dieses Piedestal tragen soll, können wir im anstossenden Zimmer sehn, derselbe poetische Gedanke, den der Künstler in anderer Beziehung schon auf dem Piedestal der Natur Blüchers aussprach: ein schlafender Löwe. Kolossal, auf seine rechte Tatze sein schlummerndes königliches Haupt gelehnt, sehen wir in der Gypsform den Fürsten der Thiere ruhen. Er ist bereits gegossen und befindet sich noch in der Nähe seiner Bestimmung in der königlichen Eisengiesserei. Durchaus nicht jene allgemeinere, fast nur durch Tradition überlieferte Form des Löwen, sondern durch Studium der Natur erreichte Charakteristik; die Mähne bildet sich zunächst um das Haupt herum als eine mächtige Krause, dann neigt sie sich in struppigen Parthieen mehr nach hinten. Hier kann ich nun einen Tadel nicht unterdrücken: die Mähne nämlich scheint mir zu schwer, zu wenig locker, zu voll, zu körperhaft; auch in den Bildungen ihrer Parthieen und in den Endigungen und Ausladungen ihrer Locken ist sie schwerlich naturtreu. Das Ganze darf, wenn jemals etwas, imposant genannt werden.

Wir haben hieselbst noch ein grosses Relief in Augenschein zu nehmen, nach meiner Schätzung etwa 9 Fuss lang und 3 Fuss hoch. Prof. Rauch hat es vor seiner Abreise nach München in Thon modellirt; jetzt ist es in Gyps gegossen. Dieses Relief wird die Zierde eines Grabmahls seyn, das ein Lord in Irland seiner verstorbenen Gemalin prachtvoll errichten lässt; es soll in weissem Marmor ausgeführt werden. So gut Worte es vermögen, will ich versuchen, dasselbe seinem Gedanken und seiner Anordnung nach zu beschreiben. In der Mitte des Raums ist das offene Grabmal gebildet, aus demselben erhebt sich eine weibliche Gestalt, gleichsam als Seele, in sehr viel flacherem Relief als die übrigen Figuren sind, gen Himmel. Die Hände, mit denen sie zugleich die Lüfte zu theilen scheint, hält sie, nahe vor dem Antlitz, betend zusammengelegt, die Arme sind bis an die Hände vom Gewand bedeckt, welches durch diese Bewegung gezogen wird. Links an dem Grabmal steht eine gefällige Jünglingsgestalt, auf Einen Fuss gestützt, in sinnende Trauer vertieft; er lehnt sich auf seine Fackel, als solle sie auslöschen, aber sie brennt fort. Hymen ist es, oder Amor; in der Rechten hält er einen Kranz. Mehr zur Linken des Beschauers sitzt gebeugt der Gatte, welcher das Grabmal weihet; er ist versunken in dumpfen

Gram, seine Arme sind verhüllt unter einer weiten Toga. Hinter ihm erblicken wir eine weibliche Figur, die sich an dem mit einem Kreuz bezeichneten Buch, das sie im Arm trägt, sogleich als der religiöse Glaube oder der Trost, der durch jenen zu finden ist, kund giebt. Sie rührt den Trauernden, der vor sich hinbrütend da sitzt, leise mit der Hand an der Schulter an. Gegenüber auf der andern Seite ist zunächst eine Frau, in fast ländlicher Tracht, ein Kind auf ihrem Schooss haltend; hinter ihr steht ein jüngeres Mädchen, ebenfalls in bäurischer Kleidung, trostlos weinend, die Hände ringend unter dem Gewand, das ihre Arme umschliesst: ein der Natur tief abgelaushtes Motiv. Diese einfachen Worte werden hinreichen, die Trefflichkeit der Erfindung fühlbar zu machen.

Einer kleinen Statue Dürers darf ich nicht vergessen, welche etwa $2\frac{1}{2}$ Fuss hoch in Gyps geformt, und bronzeartig angestrichen ist. Vielen wird durch ein am Dürerfest zu Nürnberg ausgetheiltes radirtes Blatt die Statue des Meisters deutscher Kunst bekannt seyn, welche Eberhard gebildet hatte. Dieselbe hielt in einfachster Stellung dastehend, ein Buch im linken Arm, der Kopf war nach einem Bilde Dürers modellirt, das Ganze von sehr guter Würde. Rauchs Bildwerk, das ebenfalls den bekanntlich sehr schönen Kopf des Meisters seinem mit eigener Hand gemalten Bilde entnommen hat, ist beinahe eben so einfach geblieben; in die Rechte gab er der Figur einen knospenden Lorbeerzweig, in die Linke gleichfalls ein Buch. Nur ein etwas wunderliches Kostum mit losen Aermeln, welche an dem Oberarm quer durchschnitten sind, und durch ihr steifes Aufstehn etwas befremden, scheint der Simplität und Ruhe Eintrag zu thun. Das verhältnissmässig ziemlich hohe Piedestal, mit skizzenhaft angedeuteten Kompositionen und Figuren reich geschmückt, vollendet das schöne Ganze.

Ein neueres Werk des Prof. Rauch, welches ich nie ohne grosse Freude betrachtet habe, vermisste ich an seinem Ort, allein da es meinem Gedächtniss gleichwol völlig gegenwärtig ist, so unterlasse ich nicht, es hier zu beschreiben. Se. Durchlaucht der Fürst Anton Radzivil und der Herr Erzbischof von Gnesen, v. Wolicki, gaben die Idee her, nach welcher der Geheime Oberbaurath Schinkel den Plan zu einem bronzenen Denkmale der beiden polnischen Glaubenshelden, Miecziſlaus und Boleslaus, entwarf, das zu Posen errichtet werden soll. Prof. Rauch hat bereits ein kleines Thonmodell von den beiden Figuren gemacht, etwa $1\frac{1}{2}$ Fuss hoch; 15 Fuss aber wird das Ganze in der Ausführung betragen. Die beiden Helden, Vater und Sohn, stehen neben einander, der Vater in mehr priesterlicher Kleidung zur Rechten, zur Linken der Sohn in kühner Stellung, kriegerisch auf sein Schwert gestützt, in einem Schuppenpanzer, welcher den Gliederbau genau durchsehen lässt; das Haupt hat er mit einem Lorbeer bekränzt. Beide stehen da mit grossem Ernst, und Miecziſlaus, der Vater, hält in seiner Linken einen Stab mit dem Kreuz, welches, zwischen den Häuption der beiden emporragend, der Gruppe einen sehr malerischen Mittelpunkt und Schluss giebt.

(Schluss im nächsten Heft.)

Gr.

Berliner Kunst-Blatt.

Achtes Heft.

August 1829.

Akademie zu Mailand.

Preisaufgaben der Akademie zu Mailand.

(Aus dem Italienischen übersetzt.)

Die Kaiserl. Königl. Akademie ladet italienische und auswärtige Künstler ein mit ihren Werken die Preisbewerbung zu schmücken, welche im künftigen Jahre 1830 über folgende Aufgaben statt hat.

Architektur.

Aufgabe: Ein Theater für Darstellungen bei Tage geeignet, mit beweglichen Scenen. Das Theater soll auf eine Weise bedeckt sein, welche die Zuschauer gegen die Witterung schützt, und zugleich hinreichendes und passendes Licht für Beleuchtung der Scene gewährt. Es soll nicht minder als zwei tausend Zuschauer fassen, denen der Architekt nach Belieben in Logen oder auf gestuften Sitzen den Platz anweisen mag; es soll endlich für alle nöthigen Bequemlichkeiten nach Massgabe der gewöhnlichen Bedürfnisse eines Theaters und des daselbst Vorkommenden gesorgt sein. Das Gebäude sei freistehend, und im Innern und Aeussern, seinem Charakter angemessen, dekorirt. Die Zeichnungen müssen in gross Folio sein, und eben so wohl Grundriss als Aufriss vom Innern und Aeussern enthalten.

Preis: Eine goldene Medaille, an Werth gegen 60 Zechinen.

Malerei.

Aufgabe: Adam und Eva aus Eden vertrieben. Siehe Cap. 3. der Genesis. Das Bild sei auf Leinwand, hoch 5 Pariser Fuss und 7 breit.

Preis: Eine goldene Medaille gegen 120 Zechinen an Werth.

K u p f e r s t i c h.

Aufgabe: Der Kupferstich eines Werkes von einem guten Meister, welches noch nicht gut gestochen vorhanden ist. Die Grösse der Arbeit muss mindestens 60 Pariser Quadratzoll betragen, und nach Belieben grösser. Der Verfertiger ist gehalten, seine Probeblätter vor der Schrift einzureichen, nebst einem gesetzlichen Attestat, womit er beurkundet, dass sein Werk nicht vor der Concurrenz öffentlich bekannt geworden, noch dass er es auch gleichzeitig andrer Orten in derselben Absicht präsentirt hat. Wenn er die Prämie gewinnt, darf er unter seinem Werk diese ehrenvolle Auszeichnung bemerken.

Preis: Eine goldene Medaille von einem Werth gegen 30 Zechinen.

F i g u r e n z e i c h n u n g.

Aufgabe: Die Sündfluth. Die Arche, bestimmt den Samen zur Wiedererzeugung des menschlichen Geschlechts und aller Thiere zu erhalten, soll nur als ein Nebenwerk behandelt werden, um die schreckliche Begebenheit anzuzeigen. Siehe Genesis Cap. 7. die Grösse sei $2\frac{1}{2}$ Pariser Fuss auf 1 Fuss 8 Zoll.

Preis: Eine Goldmedaille von Werth gegen 30 Zechinen.

O r n a m e n t z e i c h n u n g.

Aufgabe: Die Dekoration für ein achteckiges Gewölbe eines Badekabinets. Die Zeichnung sei für alle Seiten ausgeführt, und der Concurrirende sei verbunden die Ornamente für vier Seiten zu variiren. Die Grösse der Zeichnung sei $2\frac{1}{2}$ Pariser Fuss.

Preis: Eine goldene Medaille, an Werth gegen 20 Zechinen.

A l l g e m e i n e B e s t i m m u n g e n.

Die Stücke zur Preisbewerbung müssen innerhalb des Monats Juni eingehändigt werden. Diejenigen, die nicht präcis innerhalb des bestimmten Termins durch einen vom Urheber Beauftragten beim Sekretär oder Oekonomen der Akademie einkommen, werden nicht zur Preisbewerbung angenommen, noch können sie über die Verweigerung gerechte Klagen erheben. Die Sekretärie der Akademie behelligt sich nicht damit die Werke einzuziehen, wenn jemand dieselben an sie adressirt, weder vom Postamt noch von den Zollämtern.

Jedes Werk muss mit einer Aufschrift signirt sein, und begleitet mit einem versiegelten Brief, welcher den Namen, Zunamen, das Vaterland und den Wohnort des Urhebers enthält, und jene Aufschrift muss ausserhalb auf demselben wiederholt sein. Ausser diesem Brief muss das Werk begleitet sein mit einer Beschreibung, welche die Intention des Künstlers angiebt, damit sich danach, wenn dieselbe mit der Ausführung confrontirt wird, das Entsprechende beurtheilen lasse.

Die Beschreibungen werden den Richtern mitgetheilt; die versiegelten Briefe bleiben

gewissenhaft im Verschluss des Sekretärs, und werden nicht geöffnet, ausser wenn das Werk, auf welches sie sich beziehen, die Ehre des Preises erlangt. Im entgegengesetzten Fall werden sie unerbrotchen den Beauftragten, zugleich mit den Werken sofort nach der öffentlichen Ausstellung, welche dem Urtheil folgt, zurückgestellt.

Bei der Aushändigung und Zurückstellung der Werke und der begleitenden Papiere werden bestimmte Empfangscheine gefordert. Werden die nicht prämiirten Werke nicht innerhalb eines Jahres von den Urhebern zurück verlangt, so steht die Akademie für ihre Erhaltung nicht ein.

Alle Werke der Concurrenten werden in Gegenwart des Beauftragten, der sie überreicht, von einer Kommission geprüft, welche besonders dazu bestimmt ist, die gute oder schlechte Beschaffenheit zu bewahrheiten, und sogar durch einen öffentlichen Akt, wenn dieselbe ihre gänzliche Schlechtheit und daraus folgende Ausschlissung von der Bewerbung erkannt hat.

Das über dieselbe ausgesprochene Erkenntniss wird dem Beauftragten des Auswärtigen beglaubigt, und mit strengerer Vorsicht mittelst speciell begründeter, unterschriebener Urtheile vollzogen.

Vor und nach dem Urtheil geschieht eine öffentliche Ausstellung aller zur Bewerbung eingekommenen Stücke. Derselben werden Kunstwerke aller Art hinzugefügt, damit man fremden und auswärtigen Künstlern noch mehr Gelegenheit gebe, ihre Talente bekannt zu machen. Die prämiirten Werke, welche der Akademie als Eigenthum anheimfallen, unterscheiden sich von den übrigen durch einen Lorbeerkrantz und durch eine Aufschrift, welche den Namen und das Vaterland des Urhebers anzeigt.

Mailand, am 25. Juni 1829.

Castiglioni, Präsident.

Durch den Prof. und Sekretär der Akademie
J. Fumagalli.

Bei dieser Gelegenheit halten wir es für nicht unangemessen, das Institut der Mailänder Preisbewerbung in grösserer Ausdehnung zu verfolgen, dann über eine andere Bewerbung der Eleven der Akademie Nachricht zu geben, und endlich durch Hilfe mitgetheilter Notizen manches andere über die dortige treffliche Einrichtung der Akademie zu allgemeiner Kenntniss zu bringen.

Mailand verdankt die Gründung seiner Akademie der Künste, der Munifizenz der Kaiserin Maria Theresia um das Jahre 1776. Dieselbe wurde in dem Palazzo di Brera eingerichtet; ursprünglich enthielt sie nur Bildungsaustalten für Malerei, Sculptur und Architektur, aber im Jahre 1790 kam eine Schule der Kupferstecherkunst dazu, welche hernachmals so herrlich emporgeblüht ist. Darauf hat sich das Institut insonderheit unter der Aufsicht der Gelehrten Abate Carlo Bianconi, welchem Ginseppe Bossi nachfolgte, ein in Composition und Zeichnung vortrefflicher Maler, welcher nur zu früh der allgemeinen Hoffnung entrissen wurde. Unter dem Direktorat des Letztern wurde die Akademie durch

Gypsabgüsse der besten Antiken und durch eine glänzende Pinakothek bereichert. Im Jahre 1806 erhielt jede Akademie des Reichs einen Präsidenten, Mailand den Conte Luigi Castiglioni, der noch jetzt diese Würde trägt. Durch Schenkungen von Seiten der Regierung und von Privatleuten, vermehrten sich die Kunstschatze der Akademie während seiner Präsidentsur bedeutend.

Von ihrem Beginn an war die Akademie in dem beneidenswerthen Besitz eines für Preisbewerbungen doppelter Art ausgesetzten jährlichen Fonds. Die Preise der ersten Klasse werden durch eine ausserordentliche Kommission zuerkannt, das Verfahren dabei und ihr Betrag ist alljährlich ebenso, wie es die obigen Preisaufgaben angeben. Dann die Preise der zweiten Klasse werden durch das Votum einer permanenten Kommission der Geschicklichkeit und dem Fleiss der Alumnen in den verschiedenen Schulen der Akademie selbst zuerkannt, und bestehen in einer silbernen Medaille, jede an Werth 2 Zechinen.

Ausser diesen beiden Preisbewerbungen giebt es nun noch eine dritte Art der Bewerbung, bei welcher es sich um die Wahl derjenigen Jünglinge handelt, welche ein mehrjähriges Stipendium zu einer Studienreise nach Rom erhalten sollen. Ich will unten nach dem vorliegenden *Regolamento disciplinale per l'esecuzione del Reale Decreto, 15 Agosto 1812*, die interessantesten der näheren Bestimmungen über dies Institut hervorheben, zunächst aber eile ich jenes erstere der grossen Concurse noch in weiterer Ausdehnung zu schildern, indem ich von den Preisaufgaben und Zuerkennungen der Akademie, welche mir, vom Jahr 1805 ab, in Händen sind, einen willkommenen Gebrauch mache.

Schwerlich kann irgend etwas einen bessern Begriff von der Wirksamkeit der Akademie geben, als die Reihenfolge ihrer grossen Aufgaben, denen immer eine Nachricht über die eingegangenen Stücke und ein specificirtes Urtheil über dasjenige beigefügt ist, welches den Preis erwarb. Ich theile darum hierüber einiges aus dem *Guida alle Sale dell' J. R. Accademia di belle arti e dei grandi concorsi u. s. w.* mit.

Im Jahr 1805 für Architektur: Ein Militair-Waisenhaus, mit Palästra, Hippodromus u. s. w. Die ausserordentliche Kommission urtheilte, dass von den eingegangenen Stücken sechs die Bedingungen erreicht hätten: eins unterschied sich durch Bequemlichkeit in der Verbindung und durch guten Styl. In der Malerei damals der Tod des Aegisth, nach Lucian. Sculptur: Musen, um das Monument des Vittorio Alfieri u. s. w.

Im Jahr 1806 für Architektur: ein Gebäude nach Art der antiken pythagorischen Museen, mit grossartigen Peristylen, Promenaden, botanischen Gärten, Statuen, mit chemischem, pharmazeutischem Apparat, endlich mit einer Sternwarte u. s. w. — Für Malerei: Der Moment, wo Danae mit dem kleinen Perseus von Seeräubern auf der Insel Seriphus ans Land gebracht wird. Nach Plinius soll der Maler Artemon diesen Gegenstand gemalt haben: merkwürdig dass derselbe, mit sehr unwesentlicher Aenderung auch die Aufgabe für die erste Preisbewerbung in Berlin war, welche im Jahr 1824 Statt hatte. Für Sculptur: Adonis Tod nach Bion. —

Im Jahre 1807 für Architektur: Ein königlicher Pallast auf dem Lande, mit Gärten u. s. w.; die beiden eingekommenen Stücke wurden nicht für genügend befunden. Für Malerei: Medea, rasend vor Eifersucht, starrt ihre zarten Kinder mit drohenden Augen an u. s. w. Von fünf überreichten Bildern wurden zwei von der öffentlichen Ausstellung ausgeschlossen, und auch die drei übrigen genügten nicht. Für Sculptur: Thenistokles trinkt

in seinem Zelt zum Erstaunen und zum Schmerz seiner umstehenden Freunde lieber den Giftbecher, ehe er gegen sein Vaterland fecht. Es kam keine Arbeit davon ein.

Im Jahre 1808 für Architektur; ein königl. Pallast für eine Stadt in der Ebne, eingerichtet für einen grossen Hofstaat u. s. w. Die Architektur sollte die griechische oder römische des Mittelalters sein. Diesmal war der Preis verdoppelt, für den Fall, dass ein besonders gelungenes Werk einkäme; aber nur der einfache ward ertheilt. Für Malerei: dem Cäsar wird zu Alexandrien der Kopf des Pompejus überreicht u. s. w. Peter Franz Jacobs aus Brüssel gewann den Preis. Für Sculptur: Cephelus tödtet sein Weib Procris, nach Ovid: Dieser Zweig fiel wiederum aus. In der Kupferstecherkunst gewann in diesem Jahr Joh. Ad. Darnstedt mit zwei Landschaften die Prämie. Die Zeichnung von Figuren fand eben so wenig als im vorigen Jahr würdige Concurrenten. Die Ornamentzeichnung fiel ganz aus.

Im Jahr 1809 für Architektur: Grosse Einzäunung mit Käfigen für verschiedene Arten wilder Thiere: fiel gänzlich aus, eben so der Kupferstich. Malerei: Parthische Hirten ziehn die unglückliche aber tugendhafte Zenobia aus dem Fluss Araxes, nach Tacitus Annalen. —

Im Jahre 1810 für Architektur: Grosse und prächtige Gallerie für auserlesene Werke lebender Maler und Bildhauer des Reichs, für Statuen der Fürsten aus dem königl. Hause, für Portraits hoher Beamten der Krone, Minister und ausgezeichneten Feldherrn. Für die Malerei: Eine Darstellung nach Livius, Cornelius Scipio giebt dem Allucius seine gefangene Braut zurück mit einer Ausstattung. Die Aufgabe fand keine Concurrenten. Im Kupferstich erwarb abermals Joh. Ad. Darnstedt aus Dresden den Preis. Die Ornamentzeichnung fiel aus.

Im Jahr 1811 für Architektur: ein Gebäude, bestimmt zum Gefängniss für 400 Verbrecher; man machte dabei auf Salubrität, Sicherheit und Angemessenheit des Schmucks aufmerksam. Für Malerei: Hektors Abschied. Für Sculptur: Der belvederische Torso restaurirt und gruppirt mit andern Figuren, nach Belieben des Künstlers, und nach Massgabe des Styls und Geistes des Fragments. Es ging ein einziges Werk ein von Pompei Marchesi, und dieses erhielt den Preis wegen der grandiosen Komposition; die Proportionen aber fand man zum Theil mangelhaft. Für die Bewerbung im Fach des Kupferstichs ward eine raffaelische Madonna, mit dem Christuskinde und St. Johannes überreicht. Diesem Blatt wurde, wie die Akademie sich ausdrückt, der Preis zuerkannt wegen der Einsicht, des Geschmacks und der Weichheit des Stichs, nicht minder wegen der Wahrheit und Sauberkeit: als Urheber fand sich Pietro Anderloni aus Brescia, Eleve der Akademie.

Im Jahre 1812. Oeffentliche Bäder für eine volkreiche Stadt, die Architektur derselben sollte von fester und schöner Einfachheit, mit Ausschliessung alles Luxus, die gegenwärtige Zeit und die Decenz berücksichtigt sein. Malerei: Tod Laocoons mit seinen Söhnen; Nachahmung der antiken Gruppe sollte vermieden werden. Sculptur: Coriolan kommt seiner Mutter und Schwester entgegen bei Rom, nach Livius.

Im Jahr 1813, für Architektur: ein Invalidenhaus für 1500 Gemeine und 300 Offiziere. Für Malerei: Cyrus hört den Tod des Abradates u. s. w., nach Xenoph. Cyrop. Sculptur: Simson zerreisst den Löwen. Im Fach des Kupferstichs erwarb diesmal Giovita Garavaglia aus Pavia den Preis mit einer Darstellung nach Bernardo Luini, wegen Geschmack, Sauberkeit und Harmonie der Ausführung.

Im Jahre 1814, für Architektur: Eine Triumphbrücke, 125 Meter breit, mit einer Breite dem Bedürfniss und dem Gegenstand angemessen, an beiden Enden mit Monumenten geschmückt. Malerei: Der Schatten des Samuel, beschwört von der Hexe von Endor. Sculptur: Tod des Priamus. Im Fach des Kupferstichs behielt die Akademie den Preis zurück, mit dem Bemerk, dass das einzige eingekommene Stück nach dem Standpunkt, den die Kupferstecherkunst in neuester Zeit erlangt, nicht mehr genügen könne.

Im Jahr 1815, für Architektur: Eine prachtvolle katholische Kirche in Form des griechischen Kreuzes; die Länge sollte 300 Pariser Fuss nicht überschreiten. Für Malerei: Andromache in Pyrrhus verliebt, bedroht das Leben des Astyanax, nach Metastasio. Sculptur: Apoll mit dem sterbenden Hyacinthus, freistehende Gruppe: dieser Aufgabe fehlten die Bewerber. In der Figurenzeichnung gewann Giovita Garavaglia den Preis; die Aufgabe war Horatius Cocles an der Brücke. Neuheit und Schwierigkeit des gewählten Moments wurden bemerkt, und Einsicht, Feinheit und Schönheit der Ausführung gelobt.

Im Jahr 1816, für Architektur: Ein freistehender öffentlicher Pallast, mit Eingängen von zwei Plätzen oder Strassen, mit Wohnungen für das Haupt des Municipiums, mit einem grossen Versammlungssaal, einem grossen Archiv, einer Privatkapelle, einer Schatzkammer u. s. w. Für Malerei: Rinaldos Abschied von Armide, nach Tasso: fiel aus. Sculptur: das Urtheil des Paris. Kupferstich fiel gleichfalls aus. Für Ornamentzeichnung war die Aufgabe ein prachtvoller Königsthron; der Preis ward von Franc. Durelli gewonnen.

Im Jahr 1817 für Architektur: ein grossartiges Mausoleum, freistehend in einer Ebene in griechischer Architektur. Die Akademie ertheilte diesmal den Preis zwiefach. Für Malerei: Aeneas und Venus in Libyen, nach dem Sturm. s. Virgil. Sculptur: Hercules gewinnt Dejanira dem Nessus ab, welcher todt auf dem Boden liegt. Im Fach des Kupferstichs erhielt Giovita Garavaglia, mit einer heiligen Familie nach Rafael wiederum den Preis und besonderes Lob.

Im Jahr 1818 war für Architektur ganz dieselbe Aufgabe gestellt, welche, da sie damals keine Bewerber fand, jetzt für das Jahr 1830 wiederholt ist. Drei Stücke gingen damals ein; nur in Einem war der Grundriss regelmässig, aber dasselbe hatte nicht genugsam für die geforderten Bequemlichkeiten gesorgt, noch das Licht zu Erleuchtung der Scene gut angebracht. Malerei: Anaxogoras und Perikles u. s. w. nach Plutarch. Sculptur: Marsias von Apollo geschunden. Im Kupferstich wurde der Preis abermals Pietro Anderloni, Mitglied der Akademie, zu Theil. Er erwarb ihn mit einem Stich nach Poussins Bild: Moses an der Quelle Madrian.

Im Jahr 1819 für Architektur: eine grosse Herberge in einer volkreichen Stadt u. s. w. Für Malerei: Rafael Sanzio von Bramante dem Pabst Julius II. vorgestellt. Dies ist in der Malerei die erste nicht antike Aufgabe. Der Preis ward aber nicht zuerkannt. Sculptur: Cephalus und Procris. Kupferstich fiel aus.

Im Jahr 1820, für Architektur: Ein viereckiger Friedhof, 300 Meter für jede Seite, mit Portiken für Aufstellung von Monumenten umschlossen, mit einer Kanzel, einer Sakristei u. s. w. Malerei: Belisar, nach Marmontel. Sculptur: Ixion auf seinem Rade. Kupferstich fand keine Concurrenten.

Im Jahre 1821. Ein grosses Gebäude für eine musikalische Akademie, eingerichtet für 50 Frauen und 100 Männer. Die Bewerber genügten nicht. Für Malerei gab man in

diesem Jahr abermals ein neueres Sujet, und zwar aus der Mailändischen Geschichte, man verlangte ein Efektstück mit Fackelbeleuchtung. Barnabo Visconti, Herzog von Mailand, lässt sich Nachts von einem Bauern nach dem Castell Marignano führen; nachdem der Bauer sich unterwegs mit dem Herzog vertraulich unterredet, erkennt er ihn mit grosser Ueberraschung. Es war ausdrücklich in der Aufgabe bemerkt, die erleuchtete Scene biete Raum zu vielem Ausdruck und Effekt dar. Sculptur: der Pankratiast Entellus nach Virgil.

Im Jahr 1822, für Architektur: ein prachtvolles Gebäude zur Zolleinnahme in einer binnenländischen Stadt. Malerei: Ovids Abschied ins Exil. Sculptur: die Familie der Niobe, von Apoll und Diana getödtet.

Im Jahr 1823, für Architektur: ein weitläufiges und majestätisches Gebäude, bestimmt für eine Akademie der schönen Künste, mit Lehrzimmern für alle Zweige derselben, Ausstellungssälen, für welche ein passendes und wo möglich unveränderliches Licht gefordert wurde, endlich mit Wohnungen des Sekretärs, der Professoren u. s. w. Für Malerei, nach Dante's göttlicher Comödie: Dante kommt, begleitet von Virgil, in die Unterwelt u. s. w. Die Sculptur wiederholte die Aufgabe, welche 1815 ohne Bewerber blieb: Apoll mit dem sterbenden Hyacinth, als freistehende Gruppe.

Die Aufgabe für die folgenden Jahre entnehme ich den jährlichen Katalogen, mit welchen die Akademie ihre Ausstellungen ankündigt.

Im Jahr 1824, für Architektur: ein Jagdschloss eines Fürsten. Für die Malerei war die im Jahr 1819 nicht gelöste Aufgabe wiederholt, der Preis fiel aber auch diesmal keinem der drei Bewerber zu. Für Sculptur: eine ehrenvolle Allegorie zum Gedächtniss Canova's. Von vier Concurrenten gewann keiner den Preis.

Im Jahr 1825, für Architektur: ein prächtiger Pallast in einer Stadt für einen hohen Herrn. Für Malerei: Adam und Eva, weinend über den Tod Abels. Für Sculptur: Angelica und Medorus schneiden ihre Namen ein.

Im Jahr 1827. Ein öffentliches Archiv für eine Hauptstadt, das durch seine Bauart besonders gegen Feuersgefahr gesichert seyn sollte. Gaspari Fossati aus der Schweiz, Eleve der Akademie gewann den Preis. Letztere fand seinen Grundriss regelmässig, einfach, gehörig geräumig und doch ohne Ueberfluss der Räume, die Form seiner Aula sinnreich und am meisten geeignet für das Aufstellen von Repositorien, die nüchterne Dekoration im Innern löblich und gut mit der äussern Pracht verbunden. Die Aufgabe für Malerei war: Erminia verbindet die Wunden des todtten Tankred, Vafrino ist ihr behülflich, nach Tasso; man empfahl besonders die Obacht auf das Kostum, wie es der Dichter beschreibt. Ambrogio Riva, Eleve der Akademie, war der Sieger. Das Urtheil fand zwar die Proportionen tadelnswerth, aber im Ganzen die Komposition gelungen, den Gegenstand treffend ausgedrückt, gutes Kolorit und guten Effect des Helldunkels.

Für die Jahre 1826, 1828 und 1829 verlassen uns leider für jetzt die Nachrichten; doch wird man auch schon hieraus die weitgreifende Thätigkeit der Akademie, ihr Streben nach Vielseitigkeit und Zeitgemässen in den Aufgaben würdigen lernen. Ueber manche sehr interessante Vergleichungspunkte, welche diese Folge der akademischen Aufgaben nahe legt, enthalten wir uns jedes Worts; dagegen berichte ich noch über diejenige Bewerbung ausführlicher, von welcher eine mehrjährige Stipendienreise nach Rom abhängt. Ich hebe aus

dem schon erwähnten *Regolamento generale*, das durch ein Dekret von 1812 gegeben wurde, einige Artikel hervor.

Art. 1. Jedes Jahr zu Anfange des Monats April eröffnet Eine der königlichen Akademien eine Concurrenz für drei Alumnate, nämlich eins für die Architektur, eins für die Malerei und eins für die Sculptur. Art. 2. Im ersten Jahr geschieht die Bewerbung bei der Akademie zu Mailand, im zweiten bei der zu Venedig, im dritten bei der zu Bologna. Im vierten Jahr kehrt der Kreislauf in derselben Folge wieder. Art. 3. Im Fall dass Concurrenten für einen der genannten Zweige fehlten, oder dass keiner derselben für des Alumnats würdig erklärt worden wäre, kommt der Betrag derjenigen Kunst zu gut, welche mehre Bewerber findet, mit genügenden oder annäherungsweise Verdienst. Art. 4. Die Art der Examina und Urtheile geschieht bei allen drei Akademien völlig auf dieselbe Weise. Die Beurtheilung erfolgt von einer ausserordentlichen Kommission aus den Mitgliedern der Akademie selbst. — Es sind nun durch jenes Decret gewisse Prüfungsarbeiten festgesetzt, und für jede derselben eine gewisse Zeit bestimmt, auch müssen die Candidaten schriftliche Arbeiten über theoretische Aufgaben anfertigen, so z. B. die Maler über 4 Fragen, die aus Leonardo da Vincis Traktat über die Malerei geschöpft werden. In der Architektur müssen sie eine der drei griechischen Säulenordnungen in Folio zeichnen, dazu sind 6 Tage angewiesen; dann fordert man die Anfertigung einer Skizze, wozu das Thema aus einer Urne gegriffen wird; ein ganzer Tag ist dazu gestattet. Darauf wiederum während eines vollen Tages müssen die hauptsächlichen Details der vorigen Arbeit ausgeführt werden. Endlich an einem dritten Tage muss eine Beschreibung des Entworfenen, in der man es auf die Prinzipien der Kunst gründet, geliefert werden, und ausserdem wird noch die schriftliche Beantwortung von 5 vorgelegten theoretischen Fragen als Aufgabe gestellt.

In der Malerei beginnt das Examen mit der schattirten Zeichnung einer Statue oder Gruppe, wozu 8 Tage anberaumt sind. Dann folgt innerhalb zweier Stunden eine einfache Conturzeichnung nach dem nackten Körper. Drittens Entwurf einer gegebenen Komposition von mindestens zwei und höchstens drei Figuren: dazu ist ein Tag bestimmt. Innerhalb eines zweiten Tages wird eine motivirte Beschreibung desselben Werks verlangt, und an einem dritten die schon erwähnte Beantwortung von 5 Fragen nach Leonardo. Ganz ähnlich ist es bei der Sculptur; hier ist die Hauptarbeit, welche in 8 Tagen vollendet seyn muss, die Kopie einer Statue oder einer Gruppe, deren Wahl durchs Loos bestimmt wird, in Basrelief. Anderer gewöhnlichen Vorsichtsregeln darf hier nicht erwähnt werden, eben so wenig anderweitiger geforderten Qualitäten der Concurrenten: eins aber scheint mir unter letztern bemerkenswerth, dass kein Bewerber über 26 Jahr seyn darf.

Die Pension pfl egt sich auf 4 Jahr zu erstrecken, und in jedem Jahr hat der Alumne eine bestimmte Probearbeit einzusenden, wonach die Verlängerung seines Stipendiums ertheilt wird. So müssen z. B. die Maler im ersten Jahr zwei nackte Figuren nach dem Leben, und zwei Kopieen, eine nach einem Gemälde, die andere nach einem Relief einsenden, alles wenigstens in Folio und accurat ausgeführt. Im zweiten Jahr ihres Alumnats haben sie eine erfundene Komposition von mindestens 3 Figuren vorzulegen; die Figuren müssen wenigstens eine römische Palme gross seyn. Im dritten Jahr fordert man ein auf sogenannter Imperatorleinwand gemaltes Bild, und im vierten muss ihre Leistung in einem Gemälde bestehen, nach Art, wie sie die grosse Concurrenz vorschreibt.

Um nun noch etwas von der Akademie selbst zu sagen, die jeder andern ihrer innern Einrichtung nach sehr ähnlich ist, so hat dieselbe 9 Professoren, nämlich einen Sekretär und 8 Lehrer in folgenden 8 Fächern: Architektur, Malerei, Sculptur, Perspektive, Gewandstudium, Elemente der Figurenzeichnung, Kupferstich und Anatomie. Die beiden Fächer der Architektur und des Gewandstudiums haben jedes einen Hilfslehrer.

In Mailand giebt es zwei Museen, die Kais. Königl. Bildergalerie, auch Pinacoteca di Brera genannt, und das Museum der Medaillen. Ausser den in der Gallerie aufgestellten Gemälden besitzt die Akademie noch eine nicht unbedeutende Anzahl beschädigter und vernachlässigter Bilder von guten Meistern, mit deren Wiederherstellung fortwährend zwei geschickte Restauratoren beschäftigt sind; die Akademie zeigt die Vermehrung ihrer Sammlung in jährlichen Katalogen an.

Ueber die neuesten Stücke

im

Diorama der Herren Gropius zu Berlin, der Herren Bouton und Daguerre zu Paris

und über

Hornors Riesenpanorama zu London.

Da ich ohnehin über die sehr rühmlichen Bestrebungen der Herren Gropius, deren in diesen Blättern bereits im vorigen Jahre von Herrn Dr. Seidel anerkennende Erwähnung geschehen, noch ehe der sehr bald erwartete Wechsel der Bilder vor sich geht, zu berichten habe, setzen mich zwei Briefe von Paris und London sehr willkommen in Stand, meiner Nachricht eine grössere Ausdehnung zu gewähren und dem Leser interessante Vergleichungspunkte darzubieten.

Die Anstalt der Herren Gropius in einem besonders dazu erbauten Hause eingerichtet, trägt, wie sich schon beim ersten Eintritt nicht verkennen lässt, durch die äusserst geschmackvolle Dekoration nicht nur der Charakter eines Kunstinstituts, sondern auch eines höchst grossstädtischen, für den Besuch der feinsten Welt bestimmten Lokals an sich. Man tritt in ein herkulanisch dekorirtes Zimmer ein, in dessen Mitte ein mit Muscheln ausgelegtes Becken, aus dem eine kleine Fontaine sich erhebt, die Vorübergehenden einen Augenblick anzieht; geradeaus führt dann eine kleine Stiege in ein heiteres Lesezimmer, in welchem besonders eine Sammlung solcher Bücher aufgestellt ist, die den Fremden in der hiesigen Residenz orientiren können. Alles davon ist verkäuflich. In dem hiernächst anstos-

senden Gemach, welches vorzugsweise Berliner Karikaturen, das Volksleben charakterisirende Kleinigkeiten neben eben solchen aus andern Hauptstädten enthält, findet man eine Auswahl von Steindrucken, welche sich vortrefflich eignen, einen Begriff von den Berliner Leistungen in diesem Fach im Verhältniss zu denen von München, Wien, London und Paris zu gewähren. Allein derselbe wird bei aller Anerkennung der kunstsinnigen Beeiferung immer noch ungünstig, keineswegs aber entmuthigend ausfallen, vielmehr lassen die schnellen und bedeutenden Fortschritte der allerneusten Zeit das Beste für die einheimische Ausbildung dieser Kunst hoffen. Von dem jetzt folgenden Zimmer, an dessen zugekehrter Wand wir mit einem flüchtigen Blick Spielsachen zu erblicken glauben, kehren wir uns schnell ab und gehen dem Interesse der Kunst nach in das dunkle Kabinett, aus dem man das Diorama in Augenschein nimmt. Der Thürsteher ruft uns beim Eintritt in die Dunkelheit zu: Drei breite Stufen! allein wir sind demungeachtet dreimal in Gefahr niederzufallen, und einmal ungalant zu seyn. Gegen die Damen nämlich, welche die vordere Sitzreihe einnehmen, die wir aber erst nach längerem Verweilen anfangen gewahr zu werden. Der im Aufgange grosse, goldene Mond, der uns leuchtend gegenüber steht, hatte zunächst unsere Aufmerksamkeit allein in Anspruch genommen; selbst die Gegend, die er beleuchtete, konnten wir noch nicht erkennen. Allmählig bemerken wir, wo wir uns befinden: es ist etwa auf dem Chor einer grossen gothischen Kirche, ihr Inneres ist im Verfall, Steinblöcke liegen da in wilder Unordnung, Bäume wuchern darin; tief unten geht es hinab in ein Kellergewölbe, wie uns ein glühendes Feuer wahrnehmen lässt, bei dessen einschläfernder Wärme ein Mann unzeitiger oder doch unwillkührlicher Ruhe zu geniessen scheint. Aber durch mehrere der uns entgegenstehenden gothischen Fenster hindurch, deren Stabwerk, welches ehemals die Scheiben hielt, unten ganz und oben zum Theil zerstört ist, sehen wir hinaus auf eine stille Mondscheinlandschaft, von der jetzt unserm Auge immer mehr und mehr erkennbar wird. Zu Bacherach am Rhein befinden wir uns, und zwar in der verfallenen Wernerskapelle. Man sieht eine kleine Strecke zwischen zwei Hügelreihen den Rhein hinauf, auf dessen in breiten Wellen wenig bewegten Wassern sich der Mond golden spiegelt. Durch diesen Spiegel wird uns das rechte Ufer bezeichnet; aber mehr Interesse gewährt es durch den Widerschein des Mondes, den Lauf mehrerer Kanäle und Gartengraben zu verfolgen, welche die Häuserreihen und baumreichen Gärten der unten im Schatten liegenden Stadt durchschneiden. Zwei Kirchen des Ortes erheben aus dem Grunde ihre Thürme. — Unser Urtheil über dieses Gemälde haben wir schon durch die nähere Beschreibung des ersten Eindrucks angedeutet. Der grosse Vollmond, so eben im Aufgehen, steht dem Beschauer in der Mitte des einen Fensters gerade gegenüber, woraus folgt, dass der Beschauer eigentlich nichts als die Schattenseite der Gegenstände sieht, und ihm ausser dem Wellenspiegel wenigstens der vielseitige Reiz entgeht, welchen die Mondbeleuchtung darzubieten pflegt. Während das Ganze sehr dunkel ist, macht sich, namentlich auf den ersten Anblick, der Mond fast allein geltend und erst spät gewahrt man das Ganze; daher kommt es, dass man eigentlich erst beim zweiten Wechsel des Bildes, wo man dann vorher im Finstern war, dasselbe zu würdigen im Stande ist. Die Fensterrahmen, auf denen die Streiflichter des Mondes gute Wirkung thun, möchten das Bild zu sehr durchschneiden, so dass es zu schwierig wird, sich die vielfach unterbrochene Landschaft zusammen zu suchen. Die Wahrheit des Effektes lässt vielleicht nichts zu wünschen übrig, und wir haben von dieser Seite nur

noch die matten Lichter zu rühmen, welche die in den Winkeln der Kirche, in der wir uns selbst befinden, gewurzelten Bäume treffen. Allein ob abgesehen von der Misslichkeit, die nach unserm Urtheil von dem Standpunkt des Mondes und der Wahl eines so frühen Moments in seiner nächtlichen Bahn abhängig zu seyn scheint, sowohl in dem umgebenden Gewölke, als auch in der Anordnung des Landschaftlichen, oder wenn man Komposition ausschliessen wollte, in der Wahl des Standpunktes, nicht Interessanteres hätte gefunden werden können, welches noch mehr, und ganz besonders geeignet gewesen wäre, alle Zauber dieser Beleuchtung, die der Künstler völlig in seiner Gewalt hatte, zu entwickeln? — Während die andern Darstellungen des Gropiusschen Dioramas mit Oelfarben auf Musselin gemalt sind, hat man bei diesem Stück den Versuch gemacht, sich der Leimfarben auf einem stärkeren Stoff zu bedienen. Mit kluger Wahl, scheint mir, denn ausser einer unnützen Vertheuerung hat hier das immer Erdige der Leimfarben ganz besonderen Vorthail gewährt für die kalten Töne des Mondschimmers, wiewohl man nun, mehr als gewöhnlich, für alle Lichter das Transparente zu Hülfe nehmen musste. Dagegen hat sich dasselbe Verfahren bei jeder andern Beleuchtung abgerathen, weil die Leimfarbe weder die Tiefe, noch die Frische und den Schmelz der Oelfarbe besitzt. — Der Vorhang schliesst sich; in dem kleinen runden Kabinet bemerken wir nur schwer, dass wir uns drehen; auf einmal sehen wir uns durch die Aussicht auf die heiterste Gegend, die sich die Phantasie träumen könnte, wie aus dem Traum gerissen. Genua bietet sich mit seinem Hafen dar, und wir sind in dem Pallast Doria, durch dessen Hallen hindurch wir den reichen Prospekt überschauen. Schon in dem früheren Bericht des Herrn Dr. S. war bemerkt, wie sich architektonische Perspektiven ganz besonders für das Diorama eignen; dieses Bild bekräftigt recht, dass die Anstalt hierauf ihr Hauptaugenmerk zu richten, hievon ihre Triumphe zu erwarten hat. Denn tritt zu der Wahrheit der Farbe noch ein so wirksames Mittel hinzu, als die Linearperspektive bei Gebäuden, so kann sich die Illusion im vollsten Masse zeigen. Dies geschieht bei dem gegenwärtigen Bilde fast in allen Einzelheiten, und nach meinem Gefühl würde ich den Vorgrund dem heitern Prospekt selbst noch weit vorziehen, worin nicht nur die gewöhnliche Landschaftsmalerei eben so viel leisten kann, sondern oft auch mehr geleistet hat. Allein der sonnige Effekt an den Säulenstämmen der Halle, und vor allen Dingen die Lichtstrahlen in der Luft, die bei den Schattenmassen nur vorbeistreifen, ohne sie zu treffen: das möchte mit gewöhnlichen Mitteln der Malerei unerreichbar seyn, und erscheint hier auf seinen Gipfel getrieben. Die Schatten in den Rundbögen, die sich über den Säulen erheben, zeugen von bewundernswürdiger Auffassung der Natur in den feinsten Unterschieden ihres Farbenspiels. Eine über ein Gelände und einen Stuhl locker geworfene Wollendecke und ein seitwärts stehender Tisch mit rother Decke und Schreibmaterialien, endlich das rothe Mosaikpflaster, lassen in ihrem Abkommen von dem Hintergrunde, in dem Zurückweichen und in der auf das Zarteste gefühlten Wahrheit ihrer Beleuchtung die Fläche, auf der sie gemalt sind, vollkommen vergessen. Am Ende des einen Säulengangs, den man entlang sieht, steht eine Statue, selbst im Schatten, aber man sieht wiederum deutlich, dass die Sonnenstrahlen vor ihr vorbei die Luft füllen. Die Weinranken, die sich zu beiden Seiten um die Säulen schlingen, halte ich nicht für das Gelungenste, eben so nicht die Baumparthie, über die man, als unterhalb der Halle gelegen, hinwegsieht. Die Haltung des Meeres möchte zwar im Allgemeinen wahr seyn, doch fehlt ihr vielleicht jene frappante Auffas-

sung, welche die Ueberzeugung auch für denjenigen mit sich führt, der den Meeresspiegel in solcher Beleuchtung nicht kennt. Eins der vorderen Schiffe und sein luftiges Segel nenne ich sehr glücklich. Endlich ergötzt, um noch einmal auf den Vordergrund zurückzukommen, die kecke Plastik in den grossen Blättern tropischer Gewächse, welche zahlreich umher geordnet sind. Eine weibliche Figur, die mit den ausgebreiteten Decken scheint beschäftigt gewesen zu seyn, ist auf einem Sessel in weicher Stellung, die wohl zu der weichen Luft passt, entschlummert. Auf schlummernde Staffage scheint sich das Diorama meist beschränken zu müssen, wenigstens auf solche Stellungen, in denen eine ausdauernde Ruhe motivirt ist.

Das dritte Bild stellt die Gletscher des Grindelwald dar; durch eine gelinde Drehung werden wir aus Italiens mildem Anhauch in die Schauer einer eisigen Natur versetzt, die man uns noch mehr durch das nachgeahmte Windgeheul und durch das Sausen stürzender Lawinen vergegenwärtigen will. Zunächst schauen wir auf groteske Eisfelsen; über eine Kluft ist ein Brett gelegt, das kaum fest zu liegen verspricht. Ein Alpenjäger, der diesen Weg genommen, liegt auf der Klippe mit gespanntem Gewehr und gespanntem Auge: wol ein Gemsjäger. Hinten erhebt sich ein stumpfer mit Schnee bedeckter Berg; ein Gewitter umzieht seinen Gipfel; seitwärts mehr in der Nähe steigt ein anderer schroff an. Letzterer nun ist sowol in der plastischen Behandlung seiner Zacken, als auch in der Bezeichnung der Farbe zum wenigsten vernachlässigt, so dass man, was den vom Winde darauf verwehten Schnee bedeuten soll, nur mit Mühe dafür erkennt. Die Eisblöcke im Mittelgrunde lassen in ihren Farbentönen noch ein zarteres gleichsam verschämteres Gefühl wünschen: auch sind sie zu wenig durchsichtig, oder die Uebergänge zum Undurchsichtigen werden vermisst. Die wechselnden Beleuchtungen, namentlich die auf dem entfernten Berge, müssen das meiste thun; denn mit dem grellen Schein auf den vordern Klippen sind die alsdann noch mehr undurchsichtigen Schatten wol nicht in Einklang. Will man uns aber zuletzt auch gar noch die Alpenschneegestöber zur Vollständigkeit des Bildes nicht vorenthalten, so kann ich nicht umhin, dies anders als höchst unglücklich zu nennen, indem solcher Weise alle Illusion der Ferne, die etwa obwaltete, auch plötzlich gestört ist, und nun auf einmal die vollste Ueberzeugung eintritt, alles sey auf einer einzigen Fläche gemalt. Nämlich da nicht, wie doch geschehen müsste, das Entferntere durch eine grössere Tiefe der fallenden Flocken mehr verschleiert gesehen wird als das Nahe, so zeigt sich der Schein vernichtet, mit dem es dem Maler gelang uns zu fesseln.

Nun will ich durch eine eben so schnelle Wendung, als das Diorama uns vom Rhein nach Genua und von da auf die Alpen versetzte, den geneigten Leser nach Paris führen, und ihn von da eben so schnell wieder nach London hinübernehmen, damit er an beiden Orten neue Siebenmeilenstiefelzaubereien erfahre, von Paris wiederum nach Venedig und Pisa müsse, und zuletzt gar hinauf oben auf die schwindlige Kuppel der Paulskirche zu London, dicht unter dem Kreuz! Ich empfehle mich hier, indem ich das Wort einem andern Berichterstatter abtrete.

Paris, den 4ten August.

— — Die Herren Bouton und Daguerre haben uns und insonderheit mich durch zwei neue Dioramabilder erfreut*). Wären Sie in Paris, so wollte ich Sie schleunigst dahin führen, wie ich jedem Fremden den Besuch empfehlen will; jetzt aber stelle ich es Ihrer Phantasie anheim, die Orte, die Sie gewiss kennen, sich zu vergegenwärtigen, eben so wie durch dieselbe Ihnen mein Bild vielleicht noch anschaulich werden könnte. Mit einer siegenden Kraft des Eindrucks auf die Empfindung des Zuschauers strahlt dem Eintretenden die heiterste Morgensonne entgegen; das Wasser, worin sie, als ob ihr eigener Glanz ihr nicht genüge, sich abspiegelt, ist das adriatische Meer, und ich selbst befinde mich plötzlich wieder unter den ehemals glänzenden Pallästen von Venedig. Das ist ein Morgen und eine Luft, dass man sogleich in eins der unten liegenden Schiffe springen möchte, — Sie hätten die Auswahl — um aus den hohen Häusern und dunkeln Strassen von Paris auf einmal so von Grund aus im Freien zu sein. Wahrhaftig und selbst der enge und dunkle Eingang, den man dahin passiren muss, und der sich wenig eignet, auf solchen Eindruck vorzubereiten, scheint ihn nur noch zu erhöhen. Jetzt habe ich mich schon besser orientirt; ich weiss jetzt, dass ich auf dem Quai der Slavonier stehe, ich erkenne den viereckigen Thurm des Zollhauses und nahe dabei die Kuppeln von Santa Maria della Salute. Auch glaubte ich den Thurm der Kapuzinerkirche zu finden, aber wenn ich ihn ganz sehen will, werde ich entweder, bis das Schiff mit seinem geblähten Segel vorüber ist, warten oder mich gedulden müssen. Die Brücke La Paglia vor mir ist es leibhaftig, auch bemerke ich schon eine Ecke der vielberüchtigten Bleikammern. — Die imposante Façade des Dogenpallastes schliesst auf der einen Seite das Bild vortrefflich ab, auf der andern verfolgt man weit den Quai, und die Gondeln mit dem rührigen Schiffsvolk darauf nehmen kein Ende. Das Bild ist im Ganzen so vorzüglich gemalt, und die Illusion so vollkommen, dass es dadurch fast unmöglich wird das Gelungene des Einzelnen nur zu bemerken, weil es doch beinahe Reflexion erfordert, festzuhalten, man habe ein Bild vor sich. Die Schiffstaue ganz im Vorgrunde, die Beleuchtung auf den Verdecken der Schiffe, endlich die Steine der Brücke: das Treffende davon macht auf mich einen ähnlichen Eindruck als ein treffendes Witzspiel, und bringt mich dem Lachen nahe. Als ich nachher das Gemach verlassen hatte, fiel mir erst ein, dass der Künstler Claude Gelées berühmtes Sonnenaufgangsstück, das wir auf dem Musée français besitzen, bei dem Sonneneffekt in Erinnerung oder vor Augen gehabt haben muss; dieselbe Bemerkung ist auch von andern gemacht worden.

Ich sehe, Sie möchten viel davon auf meine augenblickliche Stimmung schieben: und ich

*) Diese Pariser Anstalt scheint nämlich eine ganz ähnliche Einrichtung zu haben, als das Gropius'sche Diorama; denn die Zuschauer werden von einem Bilde zum andern gedreht, mit der höchst wunderbaren Abweichung, dass nur der geringere Platz sich eine solche Standesänderung muss gefallen lassen; der höhere Schauplatz dagegen, der sogenannte Balkon, hat die Einrichtung, dass man von einem Bilde zum andern nach Belieben herumwandeln kann. Die Inhaber desselben haben überdies den Zutritt zu den angrenzenden Kabinetten, woselbst drei andere Bilder von kleinern Umfange ausgestellt sind: zwei von Bouton; die innere Ansicht eines Theils der Kirche zu St. Germain de l'Auxerrois und eine Ansicht von Rom, aus dem Innern des Coliseo genommen, das dritte von Daguerre stellt die Dorikirche von Mery vor, bei Pontoise belegen.

möchte Ihnen das fast zugeben, wenigstens um mir nach diesem höchsten Lobe doch noch ein höheres für das nächste Bild wieder möglich zu machen. Gewiss haben die Künstler bei dieser Darstellung noch weit mehr das Verständniss dessen bewiesen, was ihrer Kunst vortheilhaft und das eigentliche Feld derselben ist; darum ist hier auch noch die Illusion grösser und vielleicht auf das Aeusserste gebracht. Man hat uns das Campo santo von Pisa vorgeführt, so dass der Beschauer an dem Ende des einen der vier Säulengänge, welche das Campo umgeben, steht, und nicht nur die Perspective hinuntersieht, sondern zur linken noch einen Theil der Quergallerie gewahr wird. An der Wand des Säulenganges, den man entlang schaut, sind alte Frescomalereien aus der florentinischen Schule, und sie ist mit mancherlei Sarkophagen und Säulenstücken unterbrochen, auf deren Marmor die Beleuchtung überaus gelungen ist. In der Mitte dieser Wand tritt besonders die kolossale Statue eines Bischofs hervor. Aber zur Linken durch die Fenster der Quergallerie, deren ich schon gedachte, blickt das schönste Blau des italienischen Himmels herein, und die Kuppel der Kathedrale von Pisa wird sichtbar. Wenn ich jetzt auf den Vordergrund komme, so ist er es ganz besonders, worauf ich mich bei dem obigen Lobe bezog. Unten sieht man mit täuschender Wahrheit kleinere zerstörte Monumente, aber oben öffnet sich eine Luke; man schaut weit hinein in das Sparrwerk der Balkendachung, und wie sie wohl vermuthen können, die schönste Tagesbeleuchtung fällt von oben herein. Allein nicht genug, die Künstler wählten noch pikantere Zusammenstellungen, um der Illusion, deren ihre Kunst fähig ist, neue Triumphe zu verschaffen. An Stricken ist oben durch die Luke ein Gerüstbrett herabgelassen, welches sich unten schräg auf den Boden auflehnt: jeder nicht mit solchen Täuschungen Vertraute muss schwören wollen, dass die Stricke in freier Luft schwebten.

Weil Sie mir neulich selbst schrieben, wie sehr ihre Steinzeichner noch den Parissern nachstehen, indem sie noch immer nicht darauf verfallen wollen, der Darstellung günstige Beleuchtungen zu wählen, so werden Sie, wenn man von einer Kunst auf die andere schliessen darf, mein Lob hinsichtlich trefflich gewählter Beleuchtung vielleicht nicht übertrieben finden u. s. w.

Hier möge sich sogleich unser englischer Briefsteller anschliessen.

London, den 24. Mai. *)

— — Es pflegt meine Art zu sein, so oft ich auch von ihr durch das Gedränge in den Strassen Londons gelitten habe, nicht nur auf alles zu achten, was um mich und neben mir vorgeht, sondern was in der Ferne und Höhe geschieht, soweit nur mein scharfes Auge reicht. So hatte ich denn im Jahre 1824 oftmals oben auf der Kuppel der Paulskirche eine Art von Käfig bemerkt, der mir erbaut schien, um irgend eine Reparatur mit der Bedeckung vorzunehmen, und da er dicht unter dem Kreuze angebracht war, so blieb ich des Glaubens, man wolle dasselbe neu vergolden. Ei, wie sehr hatte ich mich geirrt; denn dass man vorhatte,

*) Dieser Brief ist durch dringendere Mittheilungen etwas verspätet; doch hoffen wir, dass was ihm vielleicht an völliger Neuheit dadurch abgehen möchte, hier durch die Zusammenstellung ersetzt werden könne. —

mich selbst dahin auf in die schwindlige Höhe zu führen, und mir durch den Umblick von da einen seltsamen, grossartigen Genuss zu bereiten, wie hätte mir das auch im Traum einfallen können. Und wiederum sah ich besonders in den Jahren 1825 und 1826 im Regentpark schnell ein Gebäude erwachsen, das den stolzen Namen des Colosseums, den man ihm beilegte, nicht ganz mit Unrecht verdienen mochte; aber so kühn war ich nicht jenes Falkennest unter der Kuppel des Kreuzes auf der Paulskirche mit diesem Colosseum zu combiniren, am wenigsten fiel mir ein, dass man die Uebersicht von jenem hohen Punkt hier ganz London zugänglich machen wolle, sogar durch eine besondere Vorrichtung auch allen Kranken und Schwachen, die des gesunden Gebrauchs ihrer Beine beraubt sind. Ja denken Sie, ein Panorama, und zwar, wie es noch keines in der Welt giebt, in der That ein Riesenpanorama; denn vernehmen Sie die Dimensionen. Im Jahr 1825 begann Hr. Decimus Burton an dem angegebenen Ort ein grosses Gebäude im Sechseck, dessen jede Seite 25 Fuss misst; drei dieser Seiten sind mit einer schönen Vorhalle in dorischer Ordnung umgeben. Der Durchmesser des Polygons beträgt 132 Fuss, die Höhe der Mauern ist 79 Fuss. In dieser Höhe umläuft eine Attika das Sechseck über dem Gesimse; die Attika wiederum wird an einer Kuppel mit drei Gallerien überstiegen. Der mittlere Theil der Kuppel ist mit Glas bedeckt, und hat im Durchmesser 75 Fuss *); die ganze Wölbung der Kuppel ist von Gyps über einen Unterbau gegossen, von aussen mit Kupfer bedeckt. Die Säulenordnung kommt der am Parthenon sehr nahe, doch sind die des Colosseums grösser, denn ihr Durchmesser misst über 6 Fuss. Die Säulenhallen und alle andern Mauern sind aus Backsteinen, mit Stuck überzogen. Ueber eine schöne Wendeltreppe, durch Gemächer und Säle, denn ich muss Sie schnell führen, gelangt man endlich zu dem hohen Punkt in der Kuppel, von welchem herab man uns ein ähnliches Schauspiel, wie von dem Kreuz der Paulskirche, darbietet. Wie man sonst beim Diorama nur die Grösse, und beim Panorama noch den vollständigen Umkreis zur Erhöhung der Illusion hinzunimmt, so hat von hier, ausser den kolossalen Dimensionen auch eine wirklich bedeutende Höhe für den Zuschauer gewählt. Um Ihnen nun mit einem Male einen Begriff von der Ausdehnung des Bildes zu geben, sage ich nur, dass die Leinwand, auf welche es gemalt ist, nicht minder als zwei Acker Land bedecken würde, denn bei dem Durchmesser des Panoramas, welchen wir schon auf 130 Fuss angaben, beträgt die Höhe des Bildes 60 Fuss, was eine Oberfläche von mehr als 24,000 Quadratfuss ausmacht; rechnet man nun noch die im Innern als Himmel gemalte Kuppel hinzu, welche sich gegen 15,000 Quadratfuss beläuft, so giebt das eine gemalte Oberfläche von 40,000 Quadratfuss.

Aber nicht, dass man auf so ungeheure Maasse nun auch bei der Ausführung Rücksicht genommen hätte, ähnlich wie bei der Dekorationsmalerei; vielmehr hat der Künstler selbst diejenige Undeutlichkeit verschmäht, welche die Ferne immer haben muss: er wollte alles mit der möglichsten Präcision und Ausführung geben, wobei er darauf rechnete, dass die Entfernung des Standpunktes, auf dem sich der Zuschauer befindet, ohnehin eine grössere Unbestimmtheit nach sich ziehen würde. Auf diese Deutlichkeit wandte er so grossen Fleiss, dass er oft in seiner gebrechlichen Himmelswohnung übernachtete, um bei den ersten Sonnenstrahlen und der noch von Dunst ungetrübten Atmosphäre gewisse entfernte Gegenstände

*) Der Durchmesser eines ähnlichen runden Glasfensters in der Kuppel unseres neuen Museums beträgt nur 25 Fuss.

zu erkennen; ja er hatte sogar immer ein Fernrohr zur Hand. Er suchte durchaus die schönsten und hellsten Augenblicke zu gewinnen, deren, wie Sie wissen in London so wenige sind, dass in diesem Punkt allerdings das Bild für den unbefangenen eine gewisse Unähnlichkeit mit dem Original hat. Aber glauben Sie übrigens ja nicht, dass der auf alle Einzelheiten verwandte Fleiss dem Effect und der Wahrheit geschadet habe, vielmehr ist die Harmonie und Lichtanordnung des Ganzen so wohl verstanden, dass jene telescopische Ausführung die Täuschung nur noch bis zum Magischen steigert. — Ganz London liegt tief unter Ihren Füßen mit seinem Volksgewühl, Sie können den breiten Lauf der Themse verfolgen, auf welchem die Sonnenstrahlen im hellsten Glanze spielen, von Zeit zu Zeit durch zahlreiche Brücken unterbrochen. Da ist Westminsterabtey, das Adolphitheater, Sommerset-House u. s. w. und Sie sehen von Vauxhall bis nach Blackfriars. Oft sieht man auf einmal in einen Platz hinein, und eine Strasse hinab, deren Richtung sich gerade dem Standpunkt des Schauers zukehrt. Zunächst haben sie unter sich die geschäftigen Schiffswerften, die Arsenalen, und zwischen den schönsten Häusermassen unzählige Gärten und Parks, und da ist der interessanten Einzelheiten die Fülle. Endlich sehen Sie die Glockenthürme der Paulskirche selbst unter sich, durch deren sorgsame Ausführung der wunderbarste Effect erreicht ist. Die Höhe dieser Thürme beträgt auf dem Bilde nicht weniger als 40 Fuss. Die Färbung des Himmels gehört mit zu dem Gelungensten.

Mit einem Wort muss ich noch zurückkehren zu der abenteuerlichen Entstehung dieses Bildes. Herr Hornor hatte nicht ohne mehrmalige Lebensgefahr in seinem Kasten das Panorama auf einzelnen Blättern vollendet, unterdess Hr. Babor damit beschäftigt gewesen, die Leinwand für das Panorama zuzurichten, das nun darauf in einer 256maligen Vergrößerung ausgeführt wurde. Hrn. Hornor, dem die Ehre der ganzen Anlage gebührt, leistete Hr. Pavis, bekannt als guter Maler und tüchtiger Mechaniker, dabei die wesentlichsten Dienste. Anfangs hatte der Unternehmer, um die Vollendung zu beschleunigen, noch mehrere Dekorationsmaler engagirt, allein sie konnten sich weniger in diese Arbeit finden, deren Maasse die der gewöhnlichen Dekoration so weit übertreffen, und eine besondere Erfahrung und Vorausberechnung des Effekts verlangen. Dazu kam noch, dass jeder der einzelnen Arbeiter das ihm zugetheilte Stück des grossen Bildes als einen einzelnen Prospekt zu behandeln geneigt war, und sich durch die höchsten Lichteffecte vor seinen Nachbarn hervorthun wollte. Sie gingen darin so weit, dass sie weder in der Annahme des Sonnenstandes sich gleichblieben, noch in der Richtung des Windes, und der Dampf aus zwei sich benachbarten Schornsteinen stieg sich nun feindlich entgegen. Solche Uebelstände bewogen endlich die Herren Hornor und Pavis mit wenigen Dekorationsmalern unter ihrer unmittelbaren Leitung die Ausführung des ganzen Bildes auf sich zu nehmen, welchem Umstande wir ohne Zweifel die sehr gute Wirkung verdanken.

Ich glaubte zuvor Ihre Neugier eben so gross als die meinige, darum führte ich Sie zunächst in das Panorama, nun aber muss ich fürchten, dass Sie eben so ermüdet sind als ich, und dass ich Sie also aus doppeltem Grunde nicht in allen den übrigen Anlagen und Einrichtungen umher führen darf. Ich habe vorhin nur im Vorübergehen einen Saal bemerkt, der leicht der grösste in London werden dürfte, und erwähne nur noch kurz der Gallerien, die mit exotischen Pflanzen geschmückt sind. An schönen Gängen zum Lustwandeln wird es dereinst nicht fehlen, auch hat man die künstlichen Wasserfälle und Felsen nicht unter-

lassen können. Uebrigens ist das Ganze erst halb vollendet, und nur dem Umstande, dass den Unternehmern die Mittel ausgegangen sind, verdanken wir die frühzeitige Eröffnung.

Gr.

Besuch auf Prof. Rauch's Atelier.

(Schluss.)

Noch einmal muss ich zurück in das Zimmer, wo die Statue Friedrich Wilhelms II. aufgestellt ist, ich muss mich nochmals überzeugen, ob ich sie auch vorhin in ihrem wahren Sinne gefasst. Sie scheint mir jetzt noch väterlicher herunter zu segnen, so sehr sie auch in abgeschlossener Fürstlichkeit dasteht. Aber meine Hauptabsicht ist hier, zwei kleine Gruppen nochmals zu beschauen, welche jetzt zu beschreiben mir die angenehmste Erinnerung ist. Der plastische Künstler hat in der einen gleichsam die drei schönsten Bildungen der Natur, den Menschen, das Pferd und den Löwen, nahe beisammen in grösster Bewegung darstellen wollen. Das kleine, fusshohe Modell zeigt uns den Kampf eines Reiters mit einem Löwen: das schlanke Ross, schnaubend, mit abgewandtem Halse, hat der Reiter, welcher den Löwen mit einem Speer angreift, so nahe dem feindlichen Thier gebracht, dass es halb über den hintern Körper des Löwen hinweg setzt. Der Löwe schreitet in geduckter Stellung, welche seine Kraft zu erhöhen scheint; den Rachen hat er grimmig aufwärts zu dem Reiter geöffnet, welcher leicht zu Ross sitzend, den Augenblick benutzt, um den Speer hinein zu stossen. Ich wünschte der Welt und dem Künstler nichts mehr, als dass er dieses Werk gross auszuführen beauftragt würde. Gegen eine solche Gewaltsamkeit und Kraftanstrengung ausgeprägter Naturen contrastirt die zweite Gruppe als friedlich und gefällig. Zwei Jünglinge, die Hirten zu sein scheinen, sitzen auf einem Felsstück, im Gespräch zu einander gewendet; hier nun, wo weniger Wille, Streben und That ist, sieht sich die Sprache weit weniger im Stande allen den Intentionen des Künstlers, welche in der sanftern Bewegung der Körper, in der Gruppierung des Ganzen, und in der Formung des Einzelnen liegen, beschreibend zu folgen.

Und sollte hier nicht auch jenes kolossalen Werks Erwähnung geschehen, welches zum grössten Theil hier vorbereitet, jetzt den Künstler von uns entfernt hält. Die Anordnung des Ganzen wird den Hiesigen durch ein kleines Gypsmodell auf der verwichenen Kunstausstellung bekannt sein. Es stellt den König Maximilian von Baiern auf einem Thronessel sitzend, dar; das Piedestal besteht aus zwei Etagen, deren obere in Relief auf vier Seiten die Wirksamkeit des Fürsten ausspricht; die untere Etage, welche eben so, wie die obere, ein Oblong zum Grundriss hat, ist an den vier Ecken mit kolossalen Löwen geziert, welche in sitzender Stellung nach der längern Seite des Piedestals hin aus dem Vollrunden in Relief übergehn. Je zwei sind sich gleich, der eine ruhiger, der andere mehr erzürnt, als ob sich zur Wehr setzend, breit mit den Füßen auseinander gestemmt.

An den kürzeren Seiten sind die Felder mit Armaturen ausgefüllt, die längeren werden getheilt durch eine Figur in Hautrelief. Wenn mich mein Gedächtniss diesmal nicht trügt, so ist es auf der einen Seite eine weibliche Figur, mit Symbolen des Friedens und Segens, auf der andern eine Jünglingsgestalt.

So will denn jene Residenz eines kunstliebenden Fürsten, welche uns lange durch ihre grossartigen Frescomalereien voraus stand, auch in der Sculptur nicht zurückbleiben; denn nicht nur, dass sie unsern eigenen Meister entlehnt; sie sucht zugleich durch einen andern grossen Bildner, den sie über die Alpen her zu sich ruft, mit Schätzen wahrhafter Kunst sich zu bereichern. Thorwaldsen, so schreibt man uns aus München, hat für das Grabmal, welches die Herzogin von Leuchtenberg ihrem verewigten Gemahl in der Michaeliskirche errichten lässt, vier Figuren in Marmor gebildet, welche in der kolossalen Grösse von zehn Fuss die Ecken des Denkmals zieren werden. Diese Statuen sollen bereits unterwegs sein, und man trägt sich mit der Hoffnung, dass der grosse dänische Bildhauer, der erste unsers Zeitalters, bei ihrer Aufstellung in München selbst anwesend sein werde. Das ganze Grabmal, an 30 Fuss hoch, in reicher Architektur entworfen, ist vom Hrn. Oberbaurath v. Klenze. Der Erfindung desselben gehört auch das Relief an, welches zum Schmuck der Thüre bestimmt ist: Entkleidet aller Zeichen seiner irdischen Grösse steht der Held da, Helm, Krone und Kommandostab liegen ihm zu Füssen, und so eben nimmt er auch den Kranz des Ruhmes von seiner Stirn, um ihn einer weiblichen Figur, die neben ihm sitzt, es ist die Geschichte, zu übergeben. Links erblickt man den Genius des Lebens und des Todes, letztern trauernd, jenen tröstend mit der Unsterblichkeit des Helden und des Christen.

Um hier ein vollständiges Bild der Thätigkeit unsers Meisters zu entwerfen, dürfen wir seine Schüler nicht übergehen. Francesco Sangnineti aus Carrara, war bereits im Februar seinem Meister nach München voraus gereist, um Vorbereitungen zur Ausführung des grossen Werks zu treffen, besonders aber um zuvor den Unterbau der kolossalen Statue anzulegen; denn hieselbst war nur die untere Etage des Piedestals in den Maassen ihrer Bestimmung ausgeführt. Als Prof. Rauch in München ankam, war S. mit seiner Arbeit bereits weit vorgeschritten, und hatte daran vielen praktischen Sinn bewährt. Einen zweiten Schüler nahm unser Bildner von hier mit sich, den talentvollen, vielversprechenden Rietschel aus Dresden, welcher ausser einem Relief, womit er bei der letzten Preisbewerbung für Bildhauer von der Akademie den ersten Preis erhielt, in grossen Entwürfen zu Reliefs und in andern selbständigen Zeichnungen sich bereits als einen Künstler bewährt hat, der in ungewöhnlichem Grade aus der Innigkeit und Tiefe seines Gefühls seine Darstellungen entwickelt.

Die zurückgebliebenen Schüler sind jetzt unter der Leitung des Hrn. Prof. Tieck, wie schon seit längerer Zeit, damit beschäftigt, die für das Museum bestimmten Antiken zu restauriren. Schlechte französische Restaurationen werden durch neue, dem Erhaltenen besser entsprechende, ersetzt: oft so, dass man die Statue schwerlich wieder erkennt. So eben ist die sogenannte Gruppe des Lykomeides in Arbeit, welche diesen Namen und ihre Zusammenordnung als solche nur der Liebhaberei ihres ehemaligen Eigenthümers verdankt, etwas der Gruppe der Niobe analoges zu besitzen; denn die einzelnen Statuen gehören keineswegs zusammen. Eine Figur davon, früher mit einem bärtigen Haupt und einem Kästchen in der

Hand, zum Ulyss getauft, wird jetzt mit der Lyra und einem Kopf, der dem des belvederischen Apoll nachgeformt ist, richtiger als ein Apollo Musagetes erscheinen. Auch die weiblichen zu der Gruppe gerechneten Figuren, welche wegen des schönen, aber übertrieben durchsichtig gehaltenen Gewandes bekannt sind, haben neue Köpfe bekommen. Alle Restaurationen werden von griechischem Marmor gemacht, der später dem erhaltenen gleich gefärbt wird, um bei der Betrachtung weniger zu stören. Zu solchem Behuf hatte man Ueberreste alter Statuen zu Rom gekauft, unter denen sich auch ein Anfangs unscheinbarer Tors befand, der aber, als man ihn schon zu zerschlagen im Begriff war, als ein vorzügliches Werk erkannt wurde, und sich immer mehr als solches bewährte, da man ihn zu restauriren unternahm.

Gr.

C o r r e s p o n d e n z.

D a n z i g.

Die glücklichste Natur, ja selbst der ehemals so grosse Reichthum hat in unserer Vaterstadt keine einheimische Kunst zu erwecken vermocht; aber ein grenzenloses Unglück und entsetzliche Noth haben einen so glänzenden Verein von Kunstwerken versammelt, wie ich Ihnen hiernächst zu beschreiben die Ehre habe.

Die Kunstsachen, welche man zum Besten der durch Ueberschwemmung Verunglückten hier zeigte, waren in drei kleinen aneinanderstossenden Sälen aufgestellt, in einer Ordnung, die dem Ganzen wie dem Einzelnen günstig war. Nur in Einem Punkt möchte ich hier den Ruhm der Unternehmer schmälern, dass sie mir einen schönen Steindruck, „den Morgen von Peter Hess“ hinter eine Büste völlig versteckt; und doch möchte derselbe dem hiesigen Publikum keineswegs bekannt gewesen sein. Eben so löblich war auch die Einrichtung des Katalogs, welcher, ähnlich wie der Londner, die Kunstwerke nach der Ordnung ihrer Aufstellung, Zimmer für Zimmer, Wand für Wand der Reihe nach verfolgt. Ich kann mich hier in der That nicht enthalten zu äussern, dass gewisse Kataloge, welche sich von der bürgerlichen Rangordnung der Künstler leiten lassen, nur in dem einzigen Punkt von der Rangliste der Armee verschieden sind, dass sie nicht jährlich, sondern nur alle zwei Jahre erscheinen.

Im Vorsale hatte man gleich die Hauptstücke gesammelt. Das lebensgrosse Bild dort ist Pabst Pius VII., von Prof. Vogel aus Dresden, zu Rom gemalt. Der geistliche Fürst sitzt vor seinem Lesepult in ruhiger Stellung, und das Bild trägt die Versicherung der Treue und Wahrheit in sich selbst. Ein weisses Schnupftuch in der Hand erhöht die Feinheit des Mannes. In der Nähe dieses Bildes sehen Sie zwei treffliche Kopien von Kügelchen, den bekannten Christuskopf mit der Dornenkrone, nach Guido Reni in Dresden, und einen Christuskopf von Annib. Caracci ebendasselbst. In den eignen Kompositionen,

welche man von diesem Künstler ausgestellt sah, fand ich die traurige Wahrheit bestätigt, dass Maler, welche sich durch Wahrheit und Schönheit der Farbe auszeichnen, meist in ihren Formen des Adels und der Hoheit ermangeln. Wir besaßen von solchen seinen Johannes den Täufer, auf das Kreuz hinzeigend, dem das Licht entströmt, und Johannes den Evangelisten mit dem Adler, begeistert seine Eingebungen niederschreibend; ferner Christus in segnender Stellung, dann den verlorenen Sohn, im Gebete seine Sünden bereuend, alles halbe Figuren in Lebensgrösse. Der oben gerügte Mangel an Heraustreten über die Gewöhnlichkeit des Wirklichen, ist mir besonders bei dem verlorenen Sohn aufgefallen.

In der Nähe haben Sie eine Madonna, in halber Figur, das Christuskind küssend, von W. Schadow in Düsseldorf. Sie hält das Kind auf dem Arm, indem sie es auf die Schläfe küsst: ein vortrefflicher Kuss, voll von mütterlicher Liebe, und mir gefällt nichts dabei mehr, als dass sich das Kind völlig leidend verhält. Auch dieses Bild hat das der Schadow'schen Schule eigenthümliche Helldunkel. Gegen die Färbung desselben stach Prof. Begassens Ihnen wohlbekannter Thorwaldsen mit kalter Strenge ab, welche bei diesem Bilde des Meisters mehr als bei einem andern an die Art Leonardos da Vinci denken lässt. Eine allegorische Darstellung von demselben, die das geschehene Unglück der Ueberschwemmung abbilden sollte, ist trotz dieser Beziehung offenbar vom Publikum vernachlässigt worden. Es ist freilich nur eine Kreidezeichnung, allein die Idee, einen Flussgott, welcher den Damm durchbricht, darzustellen, dürfte wol da, wo man die Schrecklichkeit des Naturphänomens in seiner Wahrheit, die unendlich ergreifender sein muss, als eine solche Uebersetzung, vor Augen gehabt, nicht anders als frostig erscheinen können.

Auch von dem poetischen Kolbe in Berlin hatten wir ein Stück aufzuweisen, freilich lange nicht sein gelungenstes: den Dogen und die Dogaresse; wie der Katalog angab, nach Hoffmanns gleichbenannter Erzählung. Allein die Sache ist vielmehr umgekehrt, denn offenbar ist die Erzählung in den Serapionsbrüdern durch dieses Bild veranlasst: und dieser Irrthum muss um so mehr bemerkt werden, als Erzählung und Bild weder in dem Alter der Personen, noch wohl auch in ihrem Charakter völlig stimmen möchten.

Jetzt führe ich Sie vor eine Reihe von Portraits von einheimischen Künstlern. Die meisten sind von Herrn C. Müller aus Elbing, welcher sich zu Dresden und darauf zu Rom gebildet. Seine Arbeiten empfehlen sich zunächst durch Sauberkeit der Ausführung und grosse Zierlichkeit, es sind grösstentheils weibliche Köpfe, die ihm die Gunst des Publikums in hohem Grade erworben haben; aber es fehlt ihnen sehr an kräftiger Auffassung der Formen und noch mehr am Eindringen in die geistigen Charaktere, oft aber kann man seiner Zeichnung sogar Inkorrektheit vorwerfen. Glücklicher sind seine aus Italien mitgebrachten Kopieen, wiewol auch hier das eigentliche Nachempfinden und Nachschaffen vermisst wird. Ich nenne die Kopie nach Raphaels Madonna mit der Nelke, im Besitz des Malers Camuccini zu Rom, die Madonna Raphaels mit dem Stieglitz im Pallast Pitti zu Florenz, ferner seine Madonna zu Perugia, dann eine Madonna mit dem Kinde nach Francesco Francia. Endlich hat Herr Müller sich auch in einem neuen Zweige der Kunst versucht, der hier besonders in Aufnahme zu seyn scheint, und der ein deutliches Bild von der Kunststufe giebt, auf welcher wir uns befinden; er hat nämlich L. Vorstermanns Kupferstich von Raphaels heiligem Georg in Oelfarbe gesetzt. Auf diesem sonderbaren Felde der Kunst hat Meierheim der Sohn sich nicht unrühmlich gezeigt, wenn er H. Vernets toden Trompeter und dessen

Regimentshund in Farbe brachte. Minder gelang dies Meierheim dem Vater, welcher Gérard's Schlacht bei Austerlitz derselben Procedur unterwarf. Auch Herr Manskirsch ist ein wackerer Portraitmaler; seine meist männlichen Portraits zeichnen sich durch ruhige Haltung und gute Treue aus. Zahlreich waren seine Landschaften, besonders von den schönen Danziger Gegenden, aber nur eine einzige, das Siebengebirg bei Bonn, geht über das Mittelmässige. Von unsern Portraitmalern ist nur noch Ayres nennenswerth, besonders wegen seiner männlichen Bildnisse, von denen sich das des Schauspielers Schröder auszeichnet. Aber wenn sich dieser Maler auch zu einer historischen Darstellung, Napoleons Ankunft im Elysium, verstiegen hat, so lassen Sie mich darüber schweigen.

Von diesen Bestrebungen einheimischer Künstler will ich den Uebergang zu einigen Berlinern durch solche Maler suchen, welche, aus Danzig gebürtig, sich gegenwärtig in Berlin befinden. Da kann ich Ihnen den rühmlich bekannten Architekturmaler Joh. Carl Schulz mit einem vortrefflichen Stück anführen. Sein Mailänder Dom gewährt einen imposanten Anblick und die Töne auf dem weissen Marmor, namentlich wo er sich gegen die Luft absetzt, sind überaus glücklich. Ferner R. Reinik, aus der Schule des Prof. Begas; ein Portrait in Kreide überraschte durch seine Lebendigkeit und einige leicht hingeworfene Skizzen bekundeten ein gutes Talent für historische Komposition. Jetzt komme ich wieder auf einen Berliner, den Genremaler Constantin Schrötter, welcher auf Ihrer letzten Ausstellung so viel Lob erwarb. Er erfreute uns mit einem Bildchen „der kleine Dieb“ genannt; denn während ein behaglicher Alter auf einer Tonne sitzt, und sein Pfeifchen schmauchend, in die Welt hinausschaut, schleicht ein Knabe leise hinan und stiehlt ihm seine Börse aus der Tasche; als symbolische Staffage ist eine Katze sinnreich angebracht. Von der bekannten Malerin Claude-Henry hatten wir auch ein Bild aufzuweisen, und zwar das Portrait der Höchstseligen Königin Luise.

Bei Durchblätterung des Katalogs werde ich so eben erinnert, dass wir noch ein vortreffliches Portrait von W. Schadow in Düsseldorf besaßen: Prinzessin Mariane, Gemahlin des Prinzen Wilhelm, Bruders des Königs; endlich ein weibliches Portrait von Gérard in Paris, und von W. Wach in Berlin die Oelskizze zu einem gemalten Fenster in Marienburg. Ein bedeutender Theil der Ausstellung bestand aus Bildern älterer Meister, deren man habhaft werden konnte: auch darunter war manches Nennenswerthe: Eine Mater dolorosa von C. Dolce, eine Gerechtigkeit von L. Cranach; eine Madonna, angeblich nach Dominichino, endlich ein schöner van der Velde, Wouwermanns u. s. w., der Raritäten und mancher seltenen Kunststücke hier nicht zu gedenken.

Sehen Sie diesen Bericht vom entlegenen Weichselstrande für nichts anderes an, als einen herzlichen Dank an die Künstler in Ihrer Mitte, welche diesmal auch in anderweitiger menschenfreundlicher Absicht uns einen solchen Genuss bereitet haben.

Aus London.

Die Malerei mit Wasserfarben hat es hier vornehmlich durch Robson's Bemühungen zu einer grossen Vollendung gebracht, und die jährlichen Ausstellungen von Gemälden in diesem Fach liessen ein immer bedeutenderes Fortschreiten zu der ihm mög-

lichen und eigenthümlichen Vollkommenheit wahrnehmen. Robson, welcher sich im verflossenen Jahre einer Zahl von 46 Gemälden in diesem Styl rühmen konnte, hat auf der diesjährigen Ausstellung seine Werke zu 48 Stücken vermehrt. Sehr nahe kommt ihm Fielding, welcher fünfundvierzig Gemälde auf die Ausstellung brachte. Der erstgenannte dieser Künstler zeichnet sich besonders durch die Wahrheit seiner Darstellungen und durch den erhabenen Charakter seiner Scenerie aus. In den Local-Landschaften von Fielding und Barret ist viel Schönheit und Urtheil, und ihre Kompositionen verrathen classischen Geschmack und Gefühl, so wie eine sehr zierliche Eleganz. Wichelo hat in einem warmen Kolorit ein sehr verdienstliches Gemälde in Claude's Manier geliefert; von Dewint finden sich auf der Ausstellung einige sehr anziehende Scenen. Austin malt treffliche Küstensenen in dieser Art, und seine Stücke zeichnen sich durch eine Menge Figuren aus. Von Prout finden sich nur eins oder zwei von Bedeutung, ausser seinen architektonischen Skizzen, die pittoresk aufgenommen, genau gezeichnet und anmuthig kolorirt sind. Von W. Hunt sind drei und dreissig Charakterstudien der Natur ausgestellt, die vornehmlich aus einzelnen Figuren in eigenthümlichen Situationen aufgefasst bestehen, unter denen besonders das Bild eines lachenden muthwilligen Wasserträgers als ausdrucksvoll zu nennen ist. Stephanow hat verschiedenes in seinem eigenthümlichen Styl geliefert, darstellend Feramorz, Fedladeen, Lalla Rookh u. a. Richter's Darstellungen Shakspear'scher Charaktere sind trefflich, darunter besonders die humoristischen und satirischen, die vom Künstler mit vieler Laune und Productivität aufgefasst sind.

Ueber den
s ä c h s i s c h e n K u n s t v e r e i n
und
den Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen.

Wir glauben zu keiner Zeit ungelegen zu kommen, wenn wir hier mit der innigsten Theilnahme und der besten Hoffnung zweier Institute erwähnen, welche auf ein ganz anderes Interesse als das der Neuheit Ansprüche haben. Die Anzahl der segensreichen Kunstvereine, welche das Band zwischen dem ausgezeichneten oder hoffnungsvollen Künstler und der Welt fester knüpfen wollen, hat sich innerhalb eines Jahres um zwei Institute vermehrt, die sich schnell nach ihrer Einrichtung einer weitgreifenden Wirksamkeit zu erfreuen hatten. Besser konnte nicht jenes Institut als ein zeitgemässes empfohlen werden, auf welches wir unsere grössten Hoffnungen zu setzen haben; denn für sich allein und ohne solche äusserliche Hülfe war schwerlich von dem wieder erkräftigten Sinn und dem genesenen Geschmack unserer Zeit das Aufblühen der Künste zu erwarten. Die Poesie, sey es, weil man sie für

so ganz frei hält, pflegt man in unserer Zeit völlig sich selber zu überlassen; während für alle andern Künste Anstalten der Unterstützung bestehn und der Staat sie in seine besondere Wachsamkeit einschliesst, muss sie ihren eigenen Weg suchen. Es kann vielleicht nicht anders seyn, weil sie die unmittelbarste Kunst ist, weil man die Lehre für sie so ganz unmöglich und das Urtheil für so schwierig und bedenklich hält, dass nur die Zeit darüber eigentlich entscheiden kann. Anders bei solchen Künsten, welche mit ihrer Einen Seite auf der Naturnachahmung fussen; denn hier ist einerseits das Urtheil ungleich bestimmter aber auch das Studium um so viel schwieriger, die ganze Arbeit weniger unmittelbar. Ich will nicht sagen, dass es seyn müsse, aber es ist wol möglich und vielleicht gar vortheilhaft, dass ein Dichter einer ganz anderweitigen Beschäftigung obliege, und nur seine reinsten Stunden seiner Kunst widme; der Maler und jeder andere Künstler muss sein ganzes Leben daran setzen; denn nicht nur dass das Technische hier einen ungleich grösseren Umfang hat: alles Können und Wissen, welches er besitzen muss, geht noch weit mehr ins Gründliche und Einzelne; denn er will das in der Natur Vorhandene in seinem eigenen Schein gegenwärtig vorführen, er will mit dieser bestimmtern räumlichen Gegenwart auch bloss Gedachtes und Erfundenes so vorstellen, dass es nicht allein allen Gesetzen der Natur entspricht, sondern ihre Bedeutsamkeit noch tiefer enthält. Darum kann denn der zeichnende Künstler sich seine Muse nicht gleichsam zur linken Hand antrauen lassen, welches fürstliche Vorrecht für den Dichter erspriesslich seyn mag, um seine Freiheit, deren er bedarf, noch weniger zu fesseln. Nun müssen aber auch jene Künste den, der sich ihnen weihet, ernähren; nur leider ist unsere Zeit, welche sich durch eine allgemeiner verbreitete Wohlhabenheit und weit geringern Unterschied des Besitzthums vor jeder andern vortheilhaft auszeichnet, eben deshalb nicht im Stande, die Anforderungen der Künstler immer zu erfüllen, weil eigentliche Kunstwerke Privatleuten nicht zugänglich sind, und doch ohne solche Unterstützung die grösste Kunstliebe der Fürsten immer nicht ausreicht, eine zahlreiche Künstlerwelt zu beschäftigen. Aber es kommt daher, dass durch die Schätzung, welche die Künste im Allgemeinen geniessen, die Künstler auf einen äussern Stand Ansprüche machen, den unsere Zeit ihnen nicht mehr gewähren kann. Auch ist jetzt, da die Künste eigentlich nicht mehr so ganz Sache der freien Ergötzung und des Luxus sind, sondern geradezu schon als ein Bedürfniss auftreten, für die Staaten ein neuer höchst bedeutender Aufwand erwachsen, welcher sonst der lebenden Kunst selbst zu gut kam: dies sind die Gemäldegallerieen, die Kabinette, die Museen, und alle diese mehr historischen Anstalten. Der Werth alter Kunstleistungen ist, ganz abgesehen von ihrem eigentlich künstlerischen Verdienst, gegen neuere immer ein unendlich grosser, in sofern jene Zeiten, welche das Interesse der Welt einmal auf sich gezogen, unwiderbringlich sind; und für die Preise, um welche man einzelne alte Bilder erwirbt, könnten allerdings, wenn man sie mit Weisheit verwendete, ganze Künsterschulen ins Leben gerufen werden, welche vielleicht in unserer Mitte bis zu solcher Höhe der Kunst hingediehen. Dazu kommt, dass die Erzeugnisse alter Kunst, was ihren Werth aber nicht im mindesten schmälern soll, einen Zuwachs an poetischer Wirkung, die jedem neuern Bilde abgehen muss, dadurch für das Gemüth erhalten, dass sie der Empfindung entschwundener Menschenalter angehören. Vielleicht fährt hier jemand fort: Jetzt wollen sich die Staaten Kunstschatze aneignen, die sie nicht erlebt haben, sie wollen in ihrem Besitz den glücklichen Ländern nicht nachstehn, auf deren Boden solche Blüthen erwachsen sind; und darum entziehen sie nun ihre Pflege der

der Kunst, welche sie vielleicht, aus der Fülle eigener Kraft emporgezogen, erleben könnten. —

Nein solche Ansichten wollen wir nicht fördern, denn wenn dergleichen wirklich die lebende Kunst beeinträchtigen könnte, so gehört doch auch diese Richtung wesentlich unserer Zeit an: in der That, was hier an äusserlichen Kräften der Gegenwart entzogen wird, das bringt sich an geistigen vielfach ein. Und was hätte es denn auch noch für einen Werth, neue Kunstwerke hervorzurufen, wenn der Genuss und die Freude an dem, was hier schon Herrliches geleistet ist, darunter leiden müsste. Gerade die ungemessene und unumschränkte Schätzung dessen, was vor Jahrhunderten aus den Tiefen künstlerischer Empfindung kam, ist, dünkt mich, der stärkste und der reinste Sporn für die Lebenden: aber überhaupt ist die Gegenwart leer, gehaltlos und hoffnungslos ohne eine solche tiefe Anerkennung der Vergangenheit, ohne eine solche Ehrfurcht vor derselben. Und in dieser Rücksicht wollen wir denn unsere Zeit vielmehr glücklich schätzen, dass sie die hohen Leistungen älterer Kunst immer mehr zu Ehren gebracht hat, welche über die glänzende Blüthe der italienischen Malerschulen des 15ten und 16ten Jahrhunderts und über die Niederländer ganz vergessen war; besonders aber wollen wir uns selbst glücklich preisen, dass wir aus der Vernachlässigung, welche über eine vielseitigere Kunstvollendung der genannten Jahrhunderte die unschätzbaren Leistungen älterer Zeit traf, Italien selbst eine Epoche seiner Kunst in unsern Mauern gerettet haben, die, wenn durch weitere Erfahrungen gewisse Kunstansichten sich noch mehr werden abgewogen haben, ewig als eine der zartesten und reinsten Blüthen des menschlichen Lebens dastehn möchte. Darf es gesagt werden, dass wir die Sollysche Sammlung und deren Reichthum an altitalienischen und deutschen Meistern im Sinn haben, welche zum Theil wegen ihrer äusseren Unscheinbarkeit lange zurückgesetzt waren, und höchst wahrscheinlich, wenn die Eröffnung unseres Museums dem besser Gebildeten einen seltenen Genuss bereiten wird, noch für manchen keinen andern Werth haben möchten, als einen bloss historischen.

Und wenn auch unsere Zeit hinsichtlich der äussern Kunstförderung sich gegen eine frühere irgend wie verkürzt glauben sollte, so ist dieser Klage nun durch die Kunstvereine völlig abgeholfen, durch welche ein weit grösseres Publikum, als jemals zuvor, zum Interesse an der Kunst herangezogen worden. Ohne dass den Begütertern irgend benommen wäre, Werke lebender Künstler zu erwerben, oder dass überhaupt der gewöhnliche Gang, wie Künstler beschäftigt werden, unterbrochen ist, haben sie es sich recht eigentlich zur Aufgabe gemacht, überall nachzuhelfen, wo der Zufall eine Unbilligkeit verschuldet hat. Sie haben nicht nur zum Zweck, die Unternehmung grösserer Werke zu befördern, als gewöhnlich nach Maassgabe der Kräfte von Privatleuten bestellt werden, sondern alles Gelungene sich anzueignen, und zwar um einen Preis nach dem Verhältniss seines Werthes; sie wollen jedem aufkommenden Talent zugleich Unterstützung und Anerkennung gewähren. Andererseits bringen dieselben das Publikum in den Besitz werthvoller Kunstwerke, und eine Verlosung, wodurch ihr Besitz zufällt, möchte besonders angemessen für Schöpfungen der Kunst seyn, die niemals einen zahlbaren Werth haben.

Das Heilsame solcher Vereine zeigte sich denn auch so in die Augen fallend, dass die verschiedenen, welche schnell zusammengetreten sind, in ihren Statuten fast völlig übereintreffen, und wenn wir hier zweier neuen zu erwähnen haben, die im Laufe eines Jahres

Jahres erstanden sind; so ist bei diesen die äussere Einrichtung sogar bis auf Unwesentliches dieselbe, wie bei dem Berliner, welcher bereits seit mehreren Jahren seine Früchte erlebt hat. Diese beiden neuen sind: der sächsische, welche bei Gelegenheit des Dürerfestes im Jahr 1828 gestiftet wurde und zum Mittelpunkt Dresden hat, und der für die Rheinlande und Westphalen, welcher Düsseldorf zu seinem festen Sitz genommen.

In allen wird man Mitglied durch Uebernahme einer oder mehrer Actien, die Zahl derselben hat keine Grenzen; auch darin sind die drei erwähnten Vereine gleich, dass der Betrag der einfachen jährlichen Actie fünf Thaler ist, wofür der Inhaber ein Loos bei der Verloosung der erworbenen Stücke erhält. Die Kunstwerke werden nach dem Rath des Comités entweder fertig angekauft, oder auch für einen bestimmten Preis bestellt; endlich erhält jedes Mitglied für jede Actie, welche es besitzt, einen in Kupfer radirten Umriss aller der Kunstwerke, welche Eigenthum des Vereins wurden. Auch diese letzte Bedingung ist allen Vereinen gemein.

Von Seiten ihrer äussern Erscheinung und Wirksamkeit finde ich daher aus ihren vorliegenden Statuten nichts besonders hervorzuheben, nur dass die des sächsischen Vereins, welche sich vom 14ten Mai 1828 datiren, fremde Künstler, wenn sie nicht in Sachsen einheimisch sind, ausschliessen; dass dagegen der Düsseldorfer Verein ausdrücklich bemerkt: den Kunstwerken, welche sich weniger oder nicht für den Privatbesitz eignen, solle eine öffentliche Bestimmung gegeben werden.

Eigenthümlicher erscheinen diese Institute in ihrer innern Organisation, aus der wir darum mehreres mittheilen.

Aus den Statuten des sächsischen Vereins.

Art. 16. Der Ausschuss macht es sich zur Pflicht, die ganze jährliche, durch die Actienbeiträge eingehende Einnahme, zu den Zwecken des Vereins zu verwenden, folglich kein Stammkapital zu sammeln.

Art. 17. Generalversammlungen sämmtlicher Actieninhaber werden jährlich wenigstens zwei gehalten, eine gegen Ostern zu Ablegung und Justification der Rechnungen, die andere gegen Ende des Jahres zu Verloosung der Kunstwerke und Wahl neuer Comitémitglieder statt der ebenfalls durchs Loos ausscheidenden. Es wird jedoch vorbehalten, bei Angelegenheiten, welche zur Kenntniss und Abstimmung sämmtlicher Mitglieder des Vereins gehören, ausserordentliche Generalversammlungen auch zu andern Zeiten zusammen zu berufen.

Art. 18. Die Ernennung des Vorstandes sowohl, als der übrigen Mitglieder des Comité's geschieht für eine Geschäftsführung von 4 Jahren, jedoch dergestalt, dass nach Ablauf eines jeden Jahres jedesmal durch das Loos eines der Mitglieder sowohl aus der Zahl der vier Künstler, als aus der der vier Kunstfreunde ausscheidet, und durch ein neues, von den gesammten Actieninhabern in einer Generalversammlung zu erwählendes, ersetzt werde, wobei es jedoch den letztern freigelassen bleibt, auch das durch das Loos ausgeschiedene Mitglied wiederum zu erwählen. Der Vorstand selbst bleibt vier Jahre in seiner Funktion und wird dann ebenfalls unter derselben Vergünstigung der Wiederwählbarkeit in der Generalversammlung durch Stimmenmehrheit ernannt.

Art. 19. Für den Vorstand sowohl als für jedes der übrigen 8 Mitglieder des Comité ist ein Stellvertreter zu bestimmen und sollen dafür diejenigen Mitglieder gewählt seyn, welche bei den Wahlen die grösste Stimmenzahl, zunächst nach den durch die wirkliche Mehrzahl Gewählten, erhalten haben.

Art. 20. In allen Fällen, wo Abstimmungen der Mitglieder statt finden, soll jedes Mitglied zu so vielen Stimmen berechtigt seyn, als dasselbe jährliche Beiträge à 5 Thaler unterzeichnet und entrichtet hat.

Art. 21. Alle die Angelegenheiten, über welche der Comité des sächsischen Kunstvereins in Kenntniss gesetzt werden soll, sind die Anzeigen mündlich oder schriftlich an den Vorstand des Vereins, mithin gegenwärtig an Johann Gottlob von Quandt zu Dresden, zu richten.

Am 28sten April 1828 ward in einer allgemeinen Versammlung des Vereins, in welcher der grösste Theil der Mitglieder zusammenkam, ein Vorstand und ein Comité desselben Vereins gewählt, dieser mit der Geschäftsführung beauftragt und so der Grund zu seiner Befestigung und Organisation gelegt.

Als activer Vorstand des Vereins ward Johann Gottlob von Quandt erwählt.

Ausserdem wurde bestimmt, dass der Comité aus acht Mitgliedern, nämlich vier aus der Klasse der ausübenden Künstler und vier aus der Klasse der Kunstfreunde bestehen solle.

Die Mehrheit der Stimmen ernannte nun

Aus der Klasse der Künstler:

Die Professoren Matthäi,
Vogel,
Näke,
Dahl.

Aus der Klasse der Kunstfreunde:

Den wirkl. Geheimen Rath und General-Direktor,
Grafen Vitzthum v. Eckstädt, welchem zugleich die Stellvertretung des Vorstandes, bei Behinderungsfällen des letztern, übertragen wurde,
Den General v. Kniaziewicz, Hofrath Böttiger und Hofrath Winkler.

Zu Stellvertretern der aktiven Ausschussmitglieder wurden erwählt:

der Professor Thürmer,
- - Hartmann,
- - Retzsch,
- Inspektor Frenzel.

der Graf Baudisin,
- Baron v. Brunow,
- Hofrath Haase,
- Hofrath v. Reinecke.

Aus den Statuten des Düsseldorfer Vereins scheint mir besonders bemerkenswerth:

Art. 12. Es soll wenigstens alle zwei Jahre eine öffentliche Ausstellung der von der Kunstschule zu Düsseldorf gelieferten und der dem Vereine eingesendeten Kunstwerke Statt finden.

Art. 13. Während dieser Kunstausstellungen werden zugleich die Generalversammlungen der Mitglieder des Vereins gehalten.

Art. 14. Die Besorgung der Geschäfte des Vereins übernimmt ein Ausschuss dessen Mitglieder aus sämmtlichen Theilnehmern gewählt werden und bei deren Wahl auf

die Vertretung der verschiedenen Landschaften und Städte, in welchen der Verein Theilnahme gefunden hat, Rücksicht genommen werden soll.

Art. 15. Zehn in Düsseldorf wohnhafte Mitglieder des Ausschusses bilden den Verwaltungsrath, welcher aus einem Vorsitzenden, neun Berathenden (darunter ein Sekretär und ein Schatzmeister), bestehen soll.

Art. 16. Dem Ausschusse liegt es ob, die Zwecke des Vereins zu befördern und die Theilnahme an demselben möglichst zu verbreiten. Er trifft die Auswahl der zu erwerbenden Kunstwerke und erwägt die zu machenden Bestellungen.

Art. 19. In den Generalversammlungen wird der Ausschuss und Verwaltungsrath über seine Thätigkeit und Verwaltung Rechenschaft ablegen.

In denselben wird über die Bestimmung, welche den vom Vereine erworbenen Kunstwerken gegeben werden soll, entschieden; — die Verloosung der zu dieser bestimmten vorgenommen; — über die Erweiterung und Ergänzung des Ausschusses abgestimmt; — auch werden in denselben die allgemeinen Interessen des Vereins beraten.

Art. 21. Jedem Mitgliede steht es frei, in den Generalversammlungen Mittheilungen für und über die Interessen des Vereins zu machen: es muss vorher aber seine Absicht dem Sekretär anzeigen, welchem nächst der Vorsitzende dasselbe nach der Reihenfolge zum Vortrage auffordern wird.

Die Unterzeichneten haben sich als provisorischer Ausschuss und Verwaltungsrath constituirt.

In den ersten Generalversammlungen wird die Bestätigung, oder neue Bildung desselben durch Stimmenmehrheit erfolgen.

Düsseldorf, am 23. Januar 1829.

von Pestel, Reg. Präsident, Vorsitzender; Graf von Spee; Jacobi, Geh. Reg. Rath; Dr. Kortüm, Consist. Rath; W. Schadow, Dir. der Akademie; Mosler, Prof. u. Secret. der Akademie; Immermann, Land. Ger. Rath; F. Fallenstein, Reg. Secr., Secretair; Büggemann, Dir. des Gymnasiums; Büsen Maler, Schatzmeister.

Bedeutende Erwerbungen und aussichtsvolle Bestellungen hat der Verein bereits gemacht, insonderheit in der W. Schadowschen Malerschule. Wir scheiden von diesem Institut mit dem Wunsch, dass die Kunstwerke, welche dasselbe bei den Künstlern in Düsseldorf veranlasst, dadurch unsern Ausstellungen nicht entzogen werden möchten.

Gr.

Biographische Notiz
über den
Kupferstecher J. F. W. Jury,
mitgetheilt
von
Herrn Professor Hampe.

Johann Friedrich Wilhelm Jury wurde den 13. Mai 1763 zu Berlin geboren. Von seinem Oheim erzogen erhielt er in einer grossen Pensions-Anstalt die nöthige Bildung, trat 1779 als Schüler in die Akademie ein, und wurde bald darauf bei der königlichen Porzellanfabrik in die Lehre gegeben; er arbeitete daselbst bis 1788 und malte, da ihm bei Tage keine Zeit übrig blieb, welche seine Verbindlichkeit für den ganzen Tag in Anspruch nahm, bei Licht im Email; ein Zweig der Kunst der damals vielen Malern einen reichlichen Unterhalt verschaffte. Um ungebundener arbeiten zu können, verlangte er seinen Abschied der ihm aber gänzlich verweigert wurde; nur durch die Verwendung des Kupferstechers Daniel Berger, zu dem er sich in die Lehre gegeben hatte, gelang es ihm denselben zu erhalten. Er verliess aber bald darauf auch diesen Lehrmeister, kopirte in Oelfarben mehrere Bilder von Philipp Wouwermann auf der hiesigen königl. Bildergallerie und nach andern niederländischen Meistern; wie ihm denn überhaupt die Niederländer mehr zusagen mochten als die Italiener.

Seine Hauptbeschäftigung wurde in der Folge, Zeichnungen zu Almanachen und Romanen zu entwerfen, die er mehrentheils sehr sauber in Kupfer stach. Auch arbeitete er gern nach Rambergs Zeichnungen, wegen ihrer geistreichen Behandlung und launigen Darstellung des gegebenen Stoffes, ebenso wie Ramberg wiederum gern seine Zeichnungen von ihm in Kupfer gestochen sah. Als ein grosser Verehrer von Chodowiecki's genialen Arbeiten wählte er diesen zu seinem Vorbilde, doch ohne ihn zu erreichen, was auch wohl so leicht keinem gelingen wird. Seine Arbeiten gefielen dem Publikum, zunächst wegen ihrer Sauberkeit und Eleganz, daher er auch viel von Buchhändlern beschäftigt wurde, ganz besonders nach D. Chodowiecki's erfolgtem Ableben. Um nun unausgesetzt die Zeit benutzen zu können, schloss er an dunkeln Tagen die Fensterläden und arbeitete bei der Lampe. Er arbeitete rasch und gern, darüber geben die vielen von ihm gefertigten Blätter Belege genug. Von der Zeit an, wo er so sehr mit Aufträgen überhäuft war, malte er nur noch äusserst selten zu seiner Erholung in Oel, das ihm aber seine liebste Beschäftigung blieb. Obgleich die letzten Jahre schon seine Kräfte nicht mehr dem Willen folgen wollten, war er doch thätig bis drei Wochen vor seinem erfolgten Ableben. Er starb den 21. Juni 1829 im angetretenen 66 Jahre seines Alters.

V e r z e i c h n i s s
 der
Vorlesungen und praktischen Uebungen bei der Königlichen
Akademie der Künste
 in dem
 Winterhalbjahre vom Oktober 1829 bis Ende März 1830.

A. Fächer der bildenden Künste.

1) Zeichnen und Modelliren nach dem lebenden Modell und Gewandzeichnen, von den Mitgliedern des akademischen Senats. 2) Zeichnen nach Gips-Abgüssen, vom Professor Niedlich. 3) Unterricht in der Komposition und der Gewandung, vom Professor Begas. 4) Die Vorbereitungs- und Prüfungsklasse, mit Uebungen im Zeichnen, nach regelmäßigen mathematischen Körpern und nach Gipsabgüssen, steht unter der Leitung des Professors Daehling. 5) Myologie der Thiere und des menschlichen Körpers, wird gelehrt vom Dr. d'Alton. 6) Landschaftszeichnen vom Professor Lütke. 7) Zeichnen der Thiere, besonders der Pferde, von dem Maler Bürde. 8) Kupferstechen, vom Professor Buchhorn. 9) Form- und Holzschneiden, vom Professor Gubitz. 10) Schrift- und Kartenstechen, vom Professor Mare. 11) Griechische und Römische Mythologie in Bezug auf die Kunstwerke des Alterthums, vom Professor Dr. Levezow. 12) Metall-Ciseliren, von dem akademischen Lehrer Coué.

B. Baufächer.

13) Die Lehre von den Gebäuden alter und neuer Zeit, verbunden mit den Uebungen im Projektiren, wird vorgetragen vom Professor Rabe. 14) Die Projectionen, die Lehre der Säulen-Ordnungen nach Vitruv nebst ihren Constructionen im Zeichnen und mittelst geometrischer Schatten-Construction, vom Professor Hummel. 15) Perspektive und Optik, von demselben. 16) Zeichnen des menschlichen Körpers nach einem eigenen Canon, von dem Direktor Schadow. 17) Zeichnen der Zierrathen, nach Vorbildern und Gyps-Abgüssen, vom Professor Niedlich.

C. Musik.

18) Höhere musikalische Komposition, vom Professor Zelter. 19) Unterricht im Gesange, von demselben.

D. Bei der mit der Akademie verbundenen Zeichenschule wird gelehrt:

20) Freies Handzeichnen in drei Klassen, unter der Leitung der Professoren Hampe und Collmann und der akademischen Lehrer Berger und Herbig.

E. Bei der mit der Akademie verbundenen Kunstschule wird gelehrt:

21) Freies Handzeichnen, von den Professoren Daehling und Collmann und den akademischen Lehrern Herbig und Berger. 22) Modelliren nach Gips-Modellen vom Professor Ludwig Wichmann. 23) Geometrisches und architektonisches Reissen, von den Professoren Meinecke und Zielke.

Der Unterricht nimmt den 1sten October seinen Anfang. Für die Unterrichts-Gegenstände No. 1. bis 17. (mit Ausschluss No. 4.) hat man sich zuvor zu melden bei dem Direktor Schadow, jeden Mittwoch von 12 $\frac{1}{2}$ bis 2 $\frac{1}{2}$ Uhr, im Akademie-Gebäude; für No. 18. und 19. bei dem Professor Zelter in dem Gebäude der Sing-Akademie; für No. 4. u. 20. bei dem Professor Hampe, jeden Mittwoch von 12 $\frac{1}{2}$ bis 2 Uhr. im Akademie-Gebäude; für No. 21. bis 23. bei demselben, Sonntag früh von 10 bis 12 Uhr ebendasselbst.

(gez.) Schadow.

B e k a n n t m a c h u n g.

Die unterzeichneten Vereine haben beschlossen, eine Summe von 700 Thalern zum Ankauf neuer Gemälde für die Breslauer Gemälde-Sammlung zu verwenden, und zwar

- 1) 200 — 300 Thaler für ein solches historisches Gemälde, welches von der aus Mitgliedern des Kunst- und des Künstlervereins zu bildenden Commission für würdig erkannt wird, der Breslauer Sammlung einverleibt zu werden.
- 2) 150 — 200 Thaler für eine Landschaft, unter derselben Bedingung.
- 3) 80 — 150 Thaler für ein Genrebild, unter derselben Bedingung.
- 4) 30 — 50 Thaler für ein Stilleben, unter derselben Bedingung.

Sie bestimmen die mit dem ersten Juni 1830 beginnende nächste Ausstellung des Künstlervereins zur Concurrrenz, und fordern demnach alle auswärtigen und einheimischen schlesischen Künstler, die daran Theil zu nehmen gesonnen sind, auf, ihre Bilder spätestens bis zum 20. Mai 1830 einzusenden.

Breslau, den 14. Juli 1829.

Der Schlesische Kunst-Verein.

Der Breslauer Künstler-Verein.

Leider sahen wir uns genöthigt, dieses seit längerer Zeit vollendete Heft zu verzögern, weil das versprochene Kupfer beigelegt werden sollte. Dasselbe war auch bereits auf Stein gravirt, entsprach indess so wenig einer strengern Anforderung, dass die Ausführung in Kupfer darauf dem Kupferstecher Herrn Otto übertragen werden musste. Von der Hand dieses geschickten und liebevollen Künstlers dürfen wir nunmehr Besseres versprechen.

Gr.

Berliner Kunst-Blatt.

Neuntes Heft.

September 1829.

Blick

auf die

Kunstaussstellung in Dresden

im September 1829*).

Auch in diesem Jahr ist in den Sälen auf der Brühl'schen Terrasse eine Ausstellung von Kunstwerken aller Art eröffnet, deren äussern Reichthum der Katalog auf beinahe 800 Gegenstände angiebt, worunter der dritte Theil Gemälde.

Dadurch, dass diejenigen Werke, welche dem hiesigen Kunstverein als des Ankaufs würdig geschienen, besonders bezeichnet waren, erhielt der Beschauer zugleich eine nähere Aufforderung, über den Werth derselben seine Betrachtungen anzustellen. Die landschaftlichen Gegenstände ergeben eine Uebersahl unter den Gemälden, nämlich gegen 70 Nummern, woran wir den Grund nicht nur in der schönen Natur Dresdens, sondern auch in den berühmten Meistern im Landschaftsfache, Dahl und Friedrich, finden.

Der Mangel an historischen, namentlich an bedeutenden Gemälden ist desto fühlbarer; denn ihre Zahl beläuft sich nur auf etwa zwölf Stück; und doch fehlt es in Dresden weder an bedeutenden Vorbildern, noch an ausgezeichneten Meistern dieses Faches, Vogel, Mathäi, Näcké und andere leuchten den Jüngeren wacker vor: um so mehr fiel es auf, dass auch nicht ein Werk dieser Herren ausgestellt war. Vielleicht hatten sie weder historische Werke oder Skizzen dazu, noch Cartons vollendet und sie hielten es andrerseits nicht

*) Da der Herausgeber um dieselbe Zeit sich in Dresden aufhielt, so wird es nicht überflüssig seyn, hier zu versichern, dass dieser Aufsatz nicht von ihm herrührt, und er freut sich um so mehr, dem schon abgedruckten Bogen diese Bemerkung noch beifügen zu können, da er den Urtheilen des Herrn Einsenders, dem das Kunstblatt bereits mehrere schätzenswerthe Beiträge verdankt, weder im Lob noch im Tadel immer ganz unbedingt beistimmen mögte.

E. H. T.

für zweckmässig, die Menge der Portraits zu vermehren, die sich, einschliesslich der Miniaturen, wohl auf sechzig anläuft.

Vom Genrefach waren einige zwanzig, von Kopieen diesmal eine gleiche Zahl zu sehen, und wenn das Kopiren sonst eine grosse Zahl der Künstler in Dresden beschäftigte: so kann man diesen Unterschied nur rühmend bemerken.

Von Sculpturarbeiten in Marmor sind drei wacker gearbeitete Büsten, Portraits des Königs Friedrich August, des Königs Anton und des Prinzen Friedrich, von Herrmann, und der sauber vollendete Kopf eines Mädchens von Rietschel*), der auch mehrere brave Zeichnungen zu Hautreliefs ausgestellt hatte. — Eine Fischerin mit einem Knaben von Runge, in Gyps, ist eine gelungene Gruppe, die Aufmerksamkeit beim Angeln gut ausgedrückt; aber der Knabe ist vielleicht etwas zu kurz und stark, und das Mädchen dürfte vollere Arme haben.

Herrn Directors Hartmann Raub der Proserpina fällt unter den historischen Gemälden zunächst ins Auge. Pluto hält auf dem mit schwarzen Rossen bespannten Wagen Proserpina, im Begriff in den Schlund der Unterwelt hinabzufahren. Amor und Hymen schweben leitend neben den Rossen; im Schlunde der Höhle, aus welcher schwarzer Dampf hervorquillt, sieht man feurigen Schein. Pluto ist ein Mann von mehr kräftiger als edler Gestalt, die Formen der Beine sind nicht schön, und die Zeichnung nicht überall richtig, namentlich sind die Konture der rechten Schulter in einer schrägen Linie, und ohne dass die Stelle bezeichnet wäre, wo der Hals ansetzt, bis an den Kopf fortgezogen, der übrigens das Beste und Edelste der Figur ist. Proserpina erscheint als zarte, edle Gestalt, sie drückt in ihren Zügen weniger Angst und Widerstreben, als Resignation aus, mit der sie den ängstlich umschauenden und davon eilenden Frauen nachsiehet, aber dies wollen wir dem Künstler eher zum Lobe wenden. Die Anordnung der Gewänder wird durch die Farbenfolge von dunkelroth, hellroth, hellblau und hellgelb nicht vortheilhaft gehoben.

Ich komme jetzt auf zwei Bilder des Prof. Pochmann, No. 726. Hyon findet nach langem Suchen Rezia mit ihrem Kinde, und No 727. Polyphem erschlägt den Acis. Die Gestalten auf diesen Gemälden scheinen nur aus der Idee entworfen, sind aber auch zu frei in den Formen und nicht korrekt genug. Das Kolorit der Rezia und des Kindes kann man zart und reizend nennen, und der Ausdruck mütterlicher Liebe, mit dem sie nur auf ihr Kind achtet, ist deutlich erkennbar. Polyphem hält das Felsstück zu spielend, und die jüngeren Gestalten bewegen sich leicht schwebend, da doch vielmehr ein angestrengtes und furchtsames Davoneilen der Scene angemessener wäre.

Von Moritz Retzsch sahen wir einen *Cyclus* der menschlichen Lebensalter, zugleich als Symbole der vier Jahres- und Tageszeiten behandelt. Zuerst die Jugend als Morgen und Frühling: auf einer Wiese bewegt sich eine Gruppe sehr gefällig gezeich-

*) Derselbe, welchen wir als den unsrigen zu nennen gewohnt sind; ich vermüthe ferner, dass die hier gemeinten Zeichnungen eine auf vielen zusammengehörigen Blättern entworfene Komposition seyn werden, darstellend den Zug der Brüder Josephs nach Aegypten, gegenwärtig im Besitz des Herrn von Quandt. Wären es aber diese, die mir wohlbekannt sind, so scheinen sie auch wol noch ein höheres Lob zu verdienen, als ihnen hier ertheilt wird.

neter Knaben mit graziöser Leichtigkeit. Die Farbe dieses Nackten ist leicht, fast hauchartig, dass man mehr die Idee als die verwirklichte Darstellung derselben zu bemerken glauben möchte. Dann das Jünglingsalter, als Mittag und Sommer: ein junges Mädchen reicht einem Jünglinge, der sie auf seiner Wanderung zu treffen scheint, eine Rose. Freundlich, doch zu ruhig ist der Ausdruck beider, und ein feurig sich nahender Jüngling und ein schüchtern erröthendes Mädchen dürften diese Scene eben so gut bezeichnen, als der lechzende Hund die Mittagsschwüle. In dem Bilde, welches das Mannesalter, den Abend und Herbst darstellt, sehen wir einen schönen Mann, kräftig in Haltung, sicher im Fortschreiten, auf seiner einsamen Wanderung ein grosses Bündel tragen: sein Mantel von schwerem Zeuge wird vom Sturm in die Höhe getrieben. Der obere Theil der Figur nun ist durch die untergehende Sonne effektivvoll, doch etwas hart beleuchtet: übrigens immer im Ganzen ein Bild von sehr guter Wirkung. Das letzte Bild führt zugleich mit dem Alter die Nacht und den Winter vor. Ein Greis in Eremitenkleidung kniet vor einem einfachen Kreuze auf einem Grabhügel; sein Bild zeigt nur die Sehnsucht nach oben. Die Schneeflächen sind locker und das Mondlicht nicht ohne Eindruck.

Wenn nun auch die letzteren drei Gemälde etwas weniger kräftig in Farbe, als das erste sind, so machen doch alle der Erfindung des Herrn Retzsch Ehre, und es ist zu wünschen, dass sie durch radirte Umrisse bekannter werden.

Faust in seinem Studirzimmer von Kersting (angekauft vom Kunstverein). In einem in altdeutschem Styl mit freistehenden Säulen erbauten Zimmer, wo man durch das Fenster die Thürme eines Domes und den Mond am Himmel erblickt, sitzt Faust vor aufgeschlagenen Büchern, ernst nachdenkend. Ein im Allgemeinen gelungenes Bild, auf welchem alle Gegenstände am rechten Platze sind.

No. 749. Margaretha, aus Göthe's Faust, von Fr. Retzsch. Margaretha, im altdeutschen Kleide, sitzt vor dem geöffneten, mit Reben umrankten Fenster, am Spinnrocken; der Ausdruck des Nachdenkens in trüber Stimmung ist sehr gelungen, das ganze Bild ansprechend.

No. 185. Von A. Schmidt: Titus Andronicus bewilligt den edlen gefangenen Gothen einen seiner Söhne zum Sühnopfer. Andronicus ist eine wakere Heldengestalt; die Komposition wäre im Allgemeinen zu loben, erinnerte sie nicht zu sehr an ähnliche Darstellungen des Lairesse und dessen Nachahmer Dietrich.

No. 186. Ein zweites Bild: Christus verscheucht den versuchenden Satan, steht dem Genannten sehr nach. Christus hat ein aufgeblasenes Gesicht ohne Würde, die Engelsköpfe dagegen sind zu breit und erliegen demselben Tadel. Auch der Mann im Vordergrund in tiefgebückter Stellung ist durch nichts als Versucher charakterisirt. Die Farben der Gewänder aber sind hart.

No. 10. Die Auffindung des Moses, von A. Richter in Rom, ist wohl nur als Skizze zu betrachten. Alsdann ist die Gruppierung nicht übel, und der Ausdruck der Mutter, welche hinter der Prinzessin steht, sagt, was er soll. Aber weder die Figuren selbst sind schön, noch genügt die ganze Farbe, welche namentlich in den Fleischtönen erblasst und unsauber erscheint; der Faltenwurf ist überaus steif.

Eben so sehr als letzteres Bild erinnert No. 471., der Abschied des jungen Tobias, von C. Pechel, an die Manier der Alten; doch ist löblich, dass beide Gemälde

vom Kunstverein angekauft sind, damit selbst das mässige Talent in dieser Gattung ermuntert werde.

Noch ein anderes Stück behandelt die Geschichte des Tobias: N. 8. Tobias Heilung, von Henning in Leipzig. Auch dieses kleine, wohlgelungene Bild hat der Verein an sich gebracht. Die unsichere Haltung des Alten, der sich auf seinen Sohn stützt, ist wohl ausgedrückt, und recht aufmerksame Theilnahme zeigt das Gesicht des jungen Tobias, den wir im Begriff sehn, die bereitete Salbe auf des Vaters Auge zu streichen. Der in der Thür stehende Engel ist eine angenehme Gestalt; die Farbengebung wäre kräftiger zu wünschen.

No. 204. Heimdal, der Wächter Walhalla's, kündigt den Göttern ihren Untergang an. Die gut und kräftig gezeichnete Figur steht auf einem Felsenabhange weit vorgebogen, etwas stark beleuchtet, was jedoch hier verzeihlich ist. Bärtige Geisterköpfe in der Luft sollen das Schauerliche der Scene erhöhen, unten wird ein Theil eines Regenbogens sichtbar. Zugleich hat Herr Westphal, der Schöpfer dieses Bildes, in recht braven Federzeichnungen Scenen aus den Niebelungen dargestellt. Die Köpfe der alten Könige sind voll Kraft und Hoheit, die Figuren grösstentheils edel.

No. 753. Familienbeschäftigungen, von H. Arnold. Zu einer Gruppe häuslich beschäftigter Kinder tritt eben die Mutter und richtet ihre Aufmerksamkeit auf den kleinsten spielenden Knaben. Das Stück ist in Zeichnung und Zusammenstellung der Figuren löblich, nur haben fast alle die Augen niedergeschlagen, und die der Mutter blinzeln; dem Farbenton fehlt die nöthige Sauberkeit. Dasselbe gilt von dem strickenden Mädchen No. 736, des Katalogs. Auf dem kleinen Familiengemälde von Remde ist nichts was die Aufmerksamkeit der Anwesenden zusammenhielte, die Haltung der einzelnen Personen zu ruhig, ja fast steif. Auch hier empfiehlt sich der Farbenton nicht.

Unter den Portraits fand man manches Gelungene von Baumann, Georgi, Hartmann, Arnold und Anderen. Da jedoch die Leistungen in diesem Fach nicht ein so allgemeines Interesse haben, so darf ich wohl sogleich zum Genrefach übergehen.

No. 14. Ruhende Pferde auf einer Weide, von Adam in München. Die Zeichnung der Thiere lässt nichts zu wünschen, bis auf den Hals des Schimmels, der ungewöhnlich lang herausgedehnt ist. Angenehm ist der Ton der Farbe.

No. 15. Bürkel in München: Das Innere eines Pferdestalles, welches Bild in Zeichnung und Anordnung gut, jedoch, zumal im Kostum, so sehr in Wouwermanns Manier behandelt ist, dass man es für eine Kopie nach diesem Meister halten könnte.

No. 474. Jäger auf dem Anstande, von Bürkel. Dieses Winterbild ist nicht recht winterlich, ausserdem ist das Ganze ohne Kraft in der Farbe, die Figuren sind jedoch ohne Tadel.

Auf Bürkels Pferdemarkt, einem grösseren Bilde, ist die Hauptscene: Ein Reiter auf einem Fuchs führt einen Schimmel am Zaume; ein Tyroler beschaut den Fuchs, um dessen Alter zu erforschen, eine tüchtige Dogge steht hinter ihm; links aber zählt ein Bauer Kronthaler auf seinen Hut, Kühe sind in der Nähe angebunden und mancherlei Scenen nah und fern zeigen deutlich das Treiben des Marktes. Bei tüchtiger Gruppierung, Stellung und

Zeichnung der Figuren mangelt dem Bilde doch die nöthige Ruhe, so wie den Farben der Nachdruck.

Klein in Nürnberg: Das Innere eines Pferdestalles. Die Beleuchtung der liegenden Husaren und des einen Pferdes sind von guter Wirkung, wahr ist das Ganze aufgefasst und fleissig ausgeführt.

Kunz aus Carlsruhe: Eine Gruppe Kühe, und eine Scene, wo ein Bauer mit zwei Pferden vor einer Tränke hält. Die Pferde sind besser gezeichnet und überhaupt gelungener als die Kühe: besonders erfreulich ist das Füllen; munter, mit seinen aufmerksamen Augen, ist es wie lebend. Die Farbengebung ist zu gelect und porzellanartig.

No. 545. Fr. Lange: Das betende Mädchen am geöffneten Fenster einer Dachstube verdient im Ausdruck alles Lob; sie scheint inbrünstig für das Leben der theuren Kranken, welche im Nebenzimmer sichtbar ist, zu beten; die Farben aber dürften delicateser seyn.

No. 461. Simon Wagner: Der Armen Mittagsmahl. Recht andächtig den Blick zum Himmel gewandt und die Hände gefaltet, sieht man die Leute so lebhaft beten, dass man leise mit ihnen ein bekanntes Gebet mitsprechen möchte. Bei solchem Ausdruck verzichtet man denn schon auf eine niederländisch fleissige Ausführung.

No. 5. Der Sonntagmorgen von J. Hantzsch. Die Mutter, schon im Sonntagsstaate, hat ihr Töchterchen angeputzt, welche selbstgefällig ihre neue Schürze bewundert. Recht gemüthlich nach dem Leben wiedergegeben, ist dies Bild zu lebhaft in Farben, das Gesicht der Mutter zu roth.

No. 4. Ein Jäger im Jagdrock, mit allem zum Waidwerk erforderlichen versehen, sitzt in einem Gehölz neben einem starken Baume und ist mit seinem Hunde beschäftigt, dessen Aufmerksamkeit auf den Blick seines Herrn dem Künstler wohl geglückt ist. Ein natürlicherer Farbenton und sehr fleissige Ausführung giebt diesem Bilde vor dem obengenannten desselben Meisters einen Vorzug; dagegen weniger gelungen ist hier das Landschaftliche.

No. 470. J. Eunnige: Portraitfigur einer Dame, in einem gothischen Gemache. Auf diesem, sonst in manchen Theilen lobenswerthen Bilde ist in der Beleuchtung sehr gefehlt; denn das Licht fällt allein durch das Fenster in der Mitte des Zimmers, von hinten nach vorn, und doch sind fast zwei Drittheile der Pfeiler noch auf der Seite beleuchtet, welche unmöglich vom Lichte getroffen werden kann.

No. 6. Preller in Weimar. Nach dem Takte der Pfeife und der emsig gerührten Trommel lässt ein Führer den Bären auf der Strasse tanzen; Affen, auf einem mit einem Esel bespannten Wagen, sollen demnächst ihre Sprünge machen. Die Zusammenstellung bezeugt allerdings ein gutes Talent für Genremalerei; der Ausdruck der Menschen scheint indess nicht ganz der Scene angemessen, und die Figuren sind im Verhältniss zur Entfernung von einander nicht von richtiger Grösse. Auch diesem Bilde lassen sich augenscheinliche Fehler in der Beleuchtung nachweisen. Die Ausführung ist fleissig, der Farbenton unruhig.

No. 472. L. Richters Osterie in der Gegend von Tivoli führt uns vom Genrefach zu den Landschaften über. Vor der Osterie hält ein alter Reisender und ein Mädchen auf Saumthieren, der dicke, der Hitze wegen nur sehr leicht bekleidete Wirth hat ihm

einen Trunk gereicht, und freut sich behaglich, dass er jenem mundet. Zwei hübsche Mädchen sitzen an den Thüren. Die Sonne beleuchtet die Osterie und die Gruppe vor derselben. Sehr erfreulich ist es von einem Landschaftler so wahr und charakteristisch behandelte Figuren zu sehen.

L. Richters zweites Bild: Aussicht auf die Volsker Gebirge und die Gegend von Palestrina, erscheint in einem um so auffallend kälteren Tone, je mehr in seinen früheren Arbeiten das Streben nach Wärme bemerkbar war. Die dunklen Baumgruppen zur Linken sind zwar etwas lockerer, die schwarzen Schatten und der blaugrüne Ton der Blätter jedoch nicht reizender. In seiner Art mit grosser Vollendung ausgeführt ist der blumige, kräuterreiche Vorgrund; nur ist das Bild vielleicht insofern unwahr, als man Pflanzen, wie Riedgras und Lattich, nicht leicht auf den Berggipfeln, sondern an niederen sumpfigen Orten findet.

No. 465. Ansicht vom Monte Mario auf Rom, von E. Oehme. Durch eine Reihe Cypressenbäume, welche recht wacker behandelt und malerisch beleuchtet sind, sieht man über einer Villa mit einer schönen Kuppel das entfernte Rom. Das Bild spricht den südlichen Charakter sehr wohl aus.

No. 469. Oehme's Ansicht von Meissen ist dagegen ohne richtige Haltung, und die Farbe, namentlich im Vorgrunde, ohne alle Kraft. Das Wasser hat so unendlich viel mosaikartige Details, dass es flimmert und zittert. Bei einem dunklen kräftigen Vorgrunde hätte das Schloss in heller Beleuchtung einen guten Effect machen können. Oehme's grosses Bild (gegen fünf Fuss Höhe, bei fast sechs Fuss Breite), die Reichenbachalpe mit der Ansicht auf die Rosenhainer Gletscher, gewährt nicht den grossartigen Eindruck, den ein solcher Gegenstand erwarten lässt. Die im Vordergrund durch Felsblöcke unterbrochene Waldweide, durch Menschen und Vieh belebt, ist im Detail zu gleichmässig, die freistehenden Bäume im Mittelgrunde sind zu kräftig ausgeführt, so dass sie zu sehr hervortreten, die Gletscher entbehren auch desjenigen reizenden Farbenspiels, was sie schon bei mässiger Beleuchtung in der Natur so anziehend macht. Der Nebel über dem aus den Felsklüften herabfallenden Bache giebt diesen Stellen eine angemessene Tiefe, der dunkle Tannenwald zur Linken ist eben so gelungen als die Hügelkette zur Rechten, auf welcher grüne Matten angenehm mit Gehölz abwechseln.

Von Friedrich sind drei Gemälde ausgestellt. No. 745. Das Innere einer Kirche. Zu beiden Seiten sieht man nur noch freistehende Säulen, in der Mitte einen Theil des Chors. Vor der freien Durchsicht eines ziemlich erhaltenen Fensterbogens hängt ein mit Epheu umranktes Crucifix, welches mit dem gelblich glühenden Abendhimmel zu einem feierlichen Eindruck zusammenwirkt. Im unteren Raume sieht es sehr wüst aus, zwischen bemosten Steinblöcken sind junge Tannen aufgewachsen; drei Männer in blauen Mänteln, mit goldenen Ketten, studiren die Inschriften auf den Trümmern. Ein Bild aus tiefem Gefühl erzeugt, welches während der Ausführung nicht nachgelassen hat.

No. 746. Eine alte Eiche in einer Winterlandschaft. Der dunkle Stamm, die beschneiten Aeste, erscheinen zu der stark blauen Luft etwas hart.

No. 747. Erinnerung an Nollendorf, ein vortreffliches Aquarellgemälde.

Professor Dahl hat die Ausstellung durch 9 Bilder bereichert, grösstentheils Marien, die er seit seiner letzten Reise nach Dänemark mit vieler Liebe und mit grosser Na-

turtreue darstellt. Jede Welle ist studirt, und die Fahrzeuge sind, bis auf die kleinsten Einzeinheiten, sauber ausgeführt. No. 734. ist das grösste Bild dieser Gattung; vortrefflich ist der ruhige Meeresspiegel, auf welchem das Lootsenboot schwebt, doch haben wol die Felsgebirge, welche den Hintergrund begränzen, im Ton und in der Ausführung zu viel Detail, denn sie treten näher hervor, als die zwischen denselben in Nebel gehüllte Stadt, deren kleine Häuserreihen nur schwach zu erkennen sind.

No. 732. Aus einer Felsengrotte sieht man den feuerspeienden Vesuv, in der Mitte das Meer, auf welchem das weisse Mondlicht, mit dem gelbröthlichen Scheine des Vesuvs verschmelzend, eine herrliche Wirkung hervorbringt. No. 731. Die Holzhäuser auf der grünen Matte, die schöne Birke, der kleine Bach vereinen sich mit dem dunklen Hintergrunde zu einem angenehmen Eindruck.

Vorthailhaft zeichnen sich auch zwei Gemälde von Fearnley aus Norwegen, einem Schüler des Professor Dahl, aus. No. 459. Eine öde Gegend, vorn zur Rechten ein Sandhügel, im Mittelgrunde ein ähnlicher, auf welchem, durch dunkles Gewölk, einzelne scharfe Lichtstrahlen fallen, die mit der dunklen Ferne einen reizenden Kontrast bilden. Die Heidebüsche im Vordergrunde sind zu gross, die Figur dagegen zu klein.

No. 460. Schloss Scharfenberg. Die helle Sonnenbeleuchtung, die tiefen, überall klaren Schatten, die Behandlung des Mauerwerks und des übrigen Landschaftlichen ist verständig und gelungen zu nennen, und erhebt dieses Gemälde über die gewöhnlichen Effekstücke.

Auch Crola's Arbeiten zeigen von fortschreitendem Naturstudium; die Behandlung der Baumparthien ist gut, der Ton der Gemälde kräftig. Das Zurückweichen der entfernteren Gegenstände würde durch eine gemilderte Farbenabstufung noch besser erreicht werden. Auf dem Rathhause zu Wernigerode scheint die Schneedecke zu tief blau und zu eintönig, wodurch es ganz steil erscheint. Auf No. 481. sind die Tannen recht wohl, die Durchsichten aber nicht gelungen; die Köhlerhütte scheint nicht aus Baumrinden, sondern von Leder zusammengesetzt zu seyn.

Von Sparmann: No. 483. Parthie aus dem Langhennersdorfer Grunde und No. 484. der Giessbach in der Schweiz sind in Ton und Behandlung, selbst in den Formen der Felsblöcke, so gleich, als man es in der Natur bei so von einander entfernten Gegenden nicht erwarten kann, und es scheint vielmehr nur in der Manier des Malers zu liegen. Die Bilder haben einzelnes Gute, namentlich ist das Wasser klar und durchsichtig.

No. 494. Das alte Isarthor zu München, von Vogels. Durch die Oeffnungen des Thores zur Rechten fällt das Sonnenlicht, was mit dem dunklen, im klaren Ton gehaltenen Mauerwerk in gutem Verhältniss steht. Vorn eine Pferdeschwemme mit lobenswerther Staffage von Bürkel.

No. 476. Seesturm von Goldstein. Treu und im richtigen Ton sind die lebendig bewegten Wellen, die scharf aufsteigen und fallend sich in Schaum auflösen; der alte Thurm zur Rechten und die Auffassung einzelner Gegenstände erinnert jedoch zu deutlich an Vernet. Sehr gelungen ist die Ferne mit den lichten Stellen am Horizonte. No. 477. Die Strasse über den Simplon, ist noch sauberer behandelt und ausgeführt, doch fehlt

diesem Bilde die nöthige Haltung und effektreiche Beleuchtung. Der grosse Baum im Vorgrunde (vielleicht eine Linde?) ist locker, durchscheinend und wohlgeformt.

No. 482. Berchtesgaden mit dem Watzmann im bairischen Gebirge und No. 530. Salzburg, von Mariaplein aus gesehen, beide vom Hofmaler Wagner zu Meinungen, sind gut aufgenommen und brav gezeichnet, aber in einer wunderlichen Farbe ausgeführt. Im ersten praedominirt ein röthlich violetter, im zweiten ein gelbgrauer, unangenehmer Ton, und die Bäume sind fast in Roland Savary's Art.

Unter Fabers Landschaften hat das Mondbild No. 760. die meiste Haltung, die Ansicht von Tegernsee ist zu kraftlos, und auf der Ansicht von Dresden sind die Kornähren und Kohlköpfe von ungewöhnlicher Grösse. Empfehlend sind die Landschaften, welche Herr Professor Hammer sowohl in Aquarell als in Sepia ausgeführt hat.

J. C. Schulz: Landschaft bei Girgenti mit den Ruinen mehrerer Tempel. Wenn der Totaleindruck bei einem Gemälde zunächst zu beachten ist, so nimmt derselbe nicht so ein, wie es der Künstler vielleicht vermuthen mag. Das Gemälde ist mit vollem Sonnenlichte dargestellt, was den gelbrothen Ton der Ruinen möglich macht, aber die roth violetten Schatten sind weder schön noch wahr. Der grosse freistehende Baum ist in der Behandlung, besonders in den Zweigen, gut; die Sonne stehet indess gerade dahinter und darum müsste auf der Mitte des Stammes und in den dicken Zweigen ein dunkler Ton herrschen. Dass die Sonne, durch einen der herabhängenden Zweige divergirende Strahlen werfend, dargestellt ist, halten wir für übel angebracht. Der Vorgrund, besonders die Felsblöcke, sind gut und kräftig. Das Innere des Münsters zu Ulm, von demselben, zeigt auch das gewaltige Haschen nach starken Effekten. Die farbigen Scheine, welche die Sonnenstrahlen durch Glasmalereien in den Fenstern auf die freistehenden Säulen, den Fussboden und den Taufstein mit gothischer Umgebung werfen, sind zu lebhaft und in den Farbenabstufungen so wenig verschmolzen, dass man leicht glauben möchte, diese Stellen, besonders der Taufstein, hätten solche Localfarben. Gegen die Zeichnung ist nichts zu erinnern, und die Decke trefflich kolerirt. In den Durchsichten zur Linken sind die nächsten Wände zu stark beleuchtet und zu sehr ausgeführt. Die Wirkung und das Verhältniss des zweiten Seitenschiffes würde ein minder kalter, nach den oberen Vertiefungen zu etwas dunklerer Ton gewiss noch gehoben haben. Im Architekturfache dürfen wir gewiss vom Herrn Schulz noch recht bedeutende Werke erwarten.

Herr von Leopold hat unter No. 11, ein altes Schloss, unter No. 12. den Prospekt eines Domes ausgestellt. An der Zeichnung dieser Gegenstände bemerkt man hie und da, dass es Zusammenstellungen sind. Das alte Schloss macht, vormöge der vortheilhaften Beleuchtung zu den dunklen Felsen, einen angenehmen Eindruck und zeigt einen fleissigen und geschickten Maler. Fast noch fleissiger ist die Behandlung des Domes und der Häuser, welche die vordere Strasse bilden, doch ist diese Ausführung wiederum so gleichmässig, dass dieses Bild gleichwol, zumal bei seinem grauen Tone dem erstern an Werth nachsteht.

Von den Stilleben und Blumenstücken, worunter viele mit Wasserfarben gemalt, war manches beachtenswerthe, doch übertraf Völkers Fruchtstück Alles. Die klaren Weintrauben, schönen Aepfel und strahlenden Blumen haben ihm auch die Bewunderung der Damen erworben.

Es wäre wohl noch Einiges zu besprechen, doch muss ich schliessen, um in Einem Hefte Ihres geschätzten Blattes nicht zu viel Raum hinweg zu nehmen.

F. G. H.

Schreiben eines deutschen Künstlers aus Rom.

Rom, im August 1829.

Von den deutschen Künstlern und insbesondere unsern Landsleuten wünschen Sie zu hören, wie es ihnen ergeht, und was sie treiben. Von einigen wäre mir das in der That schwer heraus zu bringen, denn in Rom, wie ich nunmehr erfahren habe, kann man sich so gut als irgendwo in der Welt verstecken. Im Allgemeinen aber ist Rom, wie Sie wissen, ganz besonders der Ort, der den jungen Künstler auffordert, entbunden aller regelmässigen Studien, besonders einer so zwingenden Ordnung, als sie daheim ein akademischer Cursus auferlegte, frei von jeder Art der Aufsicht, seinem Hange und der Gunst des Augenblicks nachzugehen. So kann sich denn freilich in den Arbeiten Originalität hier ganz besonders entwickeln, aber auch eben so sehr alle mehr äusserliche Eigenheit in den Ansichten und Meinungen und vornehmlich in dem persönlichen Auftreten. Die schwächern, wie ganz in der Ordnung ist, sind da in ihren Urtheilen gerade die kecksten.

Mit wem sollte ich meine Schilderung der Personen, die in so grosser Entfernung weniger persönlich klingen möge, würdiger beginnen, als mit Thorwaldsen, welcher der Schwerpunkt dieser gemischten Künstlerzunft genannt werden muss. Dass über plastische Arbeiten sein Urtheil, welches er jedem liebreich ertheilt, für entscheidend gilt, wird Ihnen nichts Neues seyn, allein auch die Maler achten dasselbe mehrentheils eben so hoch. Vielleicht ist es noch für Sie eine Neuigkeit, und gewiss eine sehr angenehme, dass sich eine Statue der Hoffnung von dem grossen Dänischen Bildner, in Marmor ausgeführt, auf dem Wege nach Berlin befindet. Ich enthalte mich alles Urtheils darüber, so wie auch jeder Beschreibung, indem Sie selbst in Kurzem sie werden sehen können.

Emil Wolff, der Ihnen wohl bekannte Bildhauer, ist nun auch von seiner Reise nach Griechenland und Malta, die ihn 9 Monate lang abwesend hielt, zurückgekehrt, und arbeitet wieder mit allem Fleiss nach algewohnter Weise in seiner Werkstatt. So eben ist er damit beschäftigt, den Flötenbläser, welchen Sie kennen, in Marmor auszuführen. Wenn nun das Modell desselben auf der letzten Berliner Ausstellung gewiss Ihren vollen Antheil erworben hat, so wird er den Unterschied der sorgfältigern und zarten Bearbeitung, den der Marmor erlaubt, wohl sichtbar machen, denn er ist ein geübter Marmorarbeiter, wie es in unserer Zeit nicht zugleich alle gute Bildner sind.

Auch Wredow muss sich Ihnen durch sein Modell des Ganymed, den er von Rom aus zu Ihrer Ausstellung im Jahr 1828 geschickt hatte, vorthellhaft empfohlen haben. Eben diesen Ganymed führt er jetzt in Marmor aus, und indem er durch Geduld und ausdauernd-

den Fleiss ersetzt, was ihm noch an Uebung und Sicherheit abgeht, so lässt sich gewiss etwas recht Erfreuliches erwarten.

In Wagners Werkstatt arbeiten zwei Bildhauer aus Breslau, Namens Freitag und Baudisch, unter Leitung des Bildhauers Paettrich aus Dresden. Die Basreliefs, welche sie unter Händen haben, sind für die Walhalla in München bestimmt: gar wunderliche Dinge! Aber vorläufig enthält man sich besser alles Urtheils über dieselben, welches die Welt aussprechen möge, wenn sie zu seiner Zeit im Umriss bekannt werden.

Heinrich Kaehler aus Rostock, der letzte Schüler aus der Werkstatt des Direktors Schadow in Berlin, hat, nachdem er schon mehrere Jahre hier ist, nun zuerst ein grosses Modell beendet: Perseus, stehend, hält in der Rechten das Haupt der Medusa, die Linke schiebt an dem Gehenke seines Schwertes. Für einen Heros ist das Verhältniss der Theile vielleicht zu schlank, welches aber der Figur viel Eleganz giebt. Es wäre wohl zu wünschen, dass dem Künstler von seinem Vaterlande aus die Ausführung in Marmor übertragen würde, worin er schon in früherer Zeit sich gute Uebung erworben haben soll.

Unter den Malern ist Erhard einer der strebsamsten. Er arbeitete mit grösstem Eifer für die letzte Berliner Ausstellung ein biblisches Bild: Hagar in der Wüste; allein dasselbe entsprach in der Ausführung seiner Erwartung und Anforderung nicht, so dass er, als schon die Zeit der Absendung nahe herangerückt war, sich schnell zur Vollendung eines andern Bildes entschloss, welches, als dem Genre näher liegend, weniger Schwierigkeit darzubieten schien. Doch auch bei diesem war er besorgt, es möchte in Berlin Geringschätzung erfahren; wohl mit Unrecht, denn es war eben jene Fischerin am Gestade des Meeres, deren Sie sich noch lebhaft entsinnen müssen; ihr Knabe hat sich an sie geschmiegt und sie scheint mit sichtlich Besorgniss einen Angehörigen zu erwarten. Die Farbe war allerdings etwas zurückgezogen und kalt, aber vielleicht eben dadurch wol dem Gegenstand angemessen und der Ausdruck der Köpfe bei sehr einfacher Behandlung überaus lebendig und voll Gefühl. Eben so scheint man denn auch in Berlin geurtheilt zu haben; denn das Bild wurde nicht nur verdienster Maassen gekauft und gut bezahlt, sondern erwarb dem Künstler eine neue Bestellung.

Rittig, der Ihnen durch ein grosses Altarblatt noch in Erinnerung seyn möchte, ist ein Maler, der nach den vielen Studien, die er gemalt hat, im Besitz einer ganz andern Uebung und eines ganz andern Vortrags seyn müsste. Seine Farbe ist unerfreulich und falsch, fast wie angestrichen, und die Beleuchtung dazu furchtsam und stumpf, so dass denn auch Rundung der Theile, Ablösung der Figuren, Tiefe der Bilder und Zurückweichen des Entferntern völlig vermisst wird. Diese Mangelhaftigkeit in so wesentlichen Punkten ist Schuld, dass auch das wirklich Gute seiner Darstellungen in Erfindung, Anordnung, Gewandung und Zeichnung unbeachtet bleibt. Daher erklärt es sich denn auch, dass seine Zeichnungen und Cartons ungleich mehr gefallen, als seine fertigen Malereien. Er gehört durchaus nicht zu den beliebten Malern.

Die Gebrüder Johann und Philipp Veit scheinen hier bereits völlig einheimisch geworden zu seyn, auch sind sie beide Ehemänner. So lange die Cinquecentisten und Nazarener galten, liess Johann Veit keine besondere Thätigkeit verspüren; Philipp Veit dagegen, der wol etwas Treffliches schaffen kann, und auch zuweilen zu Stande bringt, lässt sich kaum sehen; beide Brüder halten sich sehr versteckt.

Aber der variabelste aller transalpinischen Maler ist der Mecklenburger Eggers. Er hat wol gezeigt, dass er Schätzbares, ja wahrhaft Anmuthiges hervorzubringen im Stande ist; dann aber ist er auf einmal ins Düstre und Widrige verfallen, was sich auch stark in seinen Portraits ausspricht, zu denen ihn seine etwas ungünstige Lage zu nöthigen scheint.

Dieses bekümmerte Verhältniss möchte der talentvolle Dräger mit ihm theilen, dessen Darstellungen voll Gefühl und Zartheit nicht ganz ohne Eindruck an Ihnen vorübergegangen seyn werden. Der Berliner Kunstverein schenkte ihm nun zwar das Zutrauen einer Bestellung, allein selbst mit dessen sehr anständigem Honorar möchte ihm nicht geholfen seyn, weil er sehr gewissenhaft arbeitet, und überaus lange Zeit auf ein Bild verwendet.

Hopfgarten, der sich, als von der Akademie zu Berlin prämiirt, in Rom aufhält, gilt auch hier für einen jungen Mann von grossen Erwartungen. Zwei Bilder hat er gegenwärtig unter Händen, von denen das eine Boas und Ruth, das andere den Ritter St. Georg in prachtvoller Rüstung darstellt. Die Zierathen an letzterm sind besonders pretiose ausgeführt, dagegen kommt in beiden Bildern wenig Nacktes vor, welches geradezu vermieden scheint. Es wäre sehr Schade, wenn dieser junge Künstler seinen Aufenthalt in Rom so verlöre und diesen Haupttheil der Kunst vernachlässigte, auf den gerade dort eben so sehr die Natur als die Werke älterer und neuerer Meister hinweisen. Man will die Schuld dieser auffallenden Richtung nicht sowohl ihm selbst als dem Einfluss eines gewissen Malers Stielke über ihn zuschreiben, welcher in dem Ruf steht, nicht nur die Antike gering zu schätzen, sondern auch alle, die mit Achtung vor ihr erfüllt sind. Von unschuldigerer Sorte ist ein ganz frommer Bildermaler allhier, ein gewisser Rothländer aus Danzig.

Genelly, dessen grossartige, gewaltige aber etwas herbe Komposition, dessen kräftige aber zuweilen extravagante Zeichnung und dessen Art in Aquarell zu arbeiten Ihnen nunmehr von Ihrer Ausstellung auch bekannt seyn dürfte, hat jetzt für Velten in Karlsruhe zwei originelle Kompositionen entworfen, Aesop, wie er dem Volke seine Fabeln vorträgt, und als Gegenstück, wie Homer seine Gesänge vor dem Volk rezitirt: sie finden allgemeinen Beifall.

Wie die Corneliussche Frescomalerschule in München, und wie die W. Schadowsche in Düsseldorf hier vertreten werden? Aus der erstern ist Götzenberger hier, beschäftigt mit dem Carton zu dem in Bonn auszuführenden Frescogemälde. Wie alle aus der Corneliusschen Schule zeigt er darin eine grosse Gewandtheit, viele Figuren malerisch neben einander zu ordnen; aber eigentlich tüchtige Zeichnung und Malerei im Einzelnen muss man da weniger suchen wollen. Wenn Götzenberger behauptet, an dem vortrefflichen Carton Hermanns, die christlichen Konfessionen darstellend, die Hälfte gezeichnet zu haben, so sieht wenigstens sein jetziges Werk nicht danach aus.

So viel ich weiss, besitzt Rom aus der Schadowschen Schule niemanden anders, als Frau Lauska, denn diese mus dahin gerechnet werden. Sie hat ein unvollendetes Bild, drei Engel darstellend, aus Düsseldorf mitgebracht, welches ihr, bei ihrer zarten und doch gründlichern Behandlung, als man es von Frauen gewohnt ist, sicher Beifall erwerben wird. Hübner ist noch nicht angekommen.

Von den Historienmalern gehe ich zu den Portraitmalern über, wo ich obenan Ihren trefflichen Magnus zu nennen habe, dessen grosses Talent in der geistigen Auffassung der Charaktere, in welche er liebevoll einzugehen scheint, sich auch schon auf ihren Aus-

stellungen muss gezeigt haben. Er hat jetzt Thorwaldsen, in vollem Staate, mit den Zeichen seiner vielen Würden und Aemter gemalt. So eben ist er auf einer Reise nach Mailand begriffen.

Auch Senf, als Blumenmaler ausgezeichnet, malt seit einiger Zeit Portrait: er windet sein Leben durch Gesichter und Blumenstücke hindurch. Aber das beste von seiner Hand sind die Studien, die er nach den Blumen selbst macht, um sie zu den ausgeführten Stücken zu benutzen. Dasselbe muss man von Franz Catel sagen, dessen Studien nach der Natur und dem Leben immer ganz meisterhaft sind, wie wenigstens nicht immer seine Portraits. Man hat darum auch oft dieselben zu kaufen gewünscht, dies aber schlägt er allezeit rund ab, indem er sie als sein Handwerkszeug betrachtet. Gegenwärtig ist er in Neapel.

Noch entfernter, nämlich in Sizilien, befindet sich der Landschaftler Ahlborn aus Berlin, aus der Schule des Prof. Wach. Er hat in allem, was er unternimmt, ein so gutes Talent gezeigt, dass er auch diesmal nicht ohne treffliche Landschaftsstudien zurückkehren wird. Auch Blechen, der geistreiche Landschaftsmaler, ist ja aus Berlin; von demselben kann ich Ihnen nun freilich keine nähere Auskunft geben, aber er sowol als ein anderer seines Fachs, Namens Beekmann, wird mit seiner Zeit gewiss gewuchert haben. Endlich der Landschaftler Schirmer, wiederum aus Berlin, hat bedeutende Aufträge von einem grossen Herrn, die nach Berlin bestimmt sind; seine Fortschritte werden darin gewiss sichtbar seyn.

Dem Erwerb nach ohne Zweifel am glänzendsten befindet sich hier der Miniaturmaler Grahl, denn man bezahlt bei ihm sein Gesicht mit 12 Dukaten bis zu 40. Ein Schaden am Knie ist Schuld, dass er jetzt in die Bäder nach Lucca geht; von da ab aber gedenkt er nach England zu reisen, vielleicht um sein Geschäft zu erweitern.

Nun will ich Ihnen noch von dem Medailleur Voigt erzählen, dass derselbe eine gute Anstellung in München erhalten hat und hier eine Römerin heirathet, die ein Miniaturportrait nicht übel malt. Ausser seinen Münzstempeln hat er ein Paar treffliche Cammeen geschnitten und beweist in allem, worauf er sich einlässt, seltene Geschicklichkeit.

Ueber die
n e u e r e H o l z s c h n e i d e k u n s t ,
 insonderheit
 über die Arbeiten
 des
 Herrn Professors Gubitz in Berlin.

Die Holzschnidekunst reicht in höheres Alter hinauf als irgend eine andere der vielfältigenden Künste; die Anknüpfungspunkte zu ihrer Erfindung liegen aber auch viel näher, und wir finden Eindrücke erhabener Formen in weichere Massen bei den Aegyptern,

bei den Griechen und Römern und sehr früh bei den Chinesen in Gebrauch. Ueberfährt man nur zugleich noch die erhaben ausgeschnittene Form, so hat man in dem farbigen Abdruck den rohen Beginn der Holzschnidekunst. Eben diese Andeutungen hat man wol sonst als Annäherungen an die Druckerkunst angesehen, allein da sie meist Zeichnungen und nicht Chiffren, am wenigsten bewegliche enthalten, so liegen sie dem Holzschnitt weit näher: beide Künste aber sind eng mit einander verwandt und haben sich auch in Gemeinschaft ausgebildet. Nämlich als man noch bei der Vervielfältigung schriftlicher Denkmale auf den unmittelbaren Fleiss der Hand beschränkt war, war man gewohnt mit Zeichnung und Farbe Buchstaben zu verzieren, einzufassen, oder auch selbständige, auf den Inhalt bezügliche Darstellungen der Handschrift anzuschliessen; der Druck mit Lettern, welcher nur noch grössere typographische Schönheit verhiess oder auch leistete, mochte den Mangel der Verzierungen noch fühlbarer machen. Die ersten Holzschnitte waren nun meist kolossal und unförmlich, aus vielen Platten oft nicht auf das Beste zusammengepasst; dagegen liess die Erfindung des Kupferstichs und der mit dem Grabstichel oder später mit der Radirnadel gezogene Strich eine Feinheit und Sauberkeit der Ausführung zu, zu welcher der Holzschnitt sich lange nicht erheben konnte. Allein er wurde gezwungen, sich so viel als möglich dahin anzunähern, denn der Kupferstich mit seinem entschiedenen Vorzuge konnte doch nicht neben dem Letterdruck gebraucht, wenigstens nicht auf dieselbe Weise geschwärzt und zugleich unter derselben Presse abgezogen werden; denn beim Kupferstich druckt nicht wie bei Lettern und dem Holzschnitt das Erhobene, sondern das Vertiefte. Wenn nun erst unter dieser Bedingung die eigentliche Ausbildung des Holzschnittes erfolgt ist, der so von seiner frühern unförmlichen Gestalt, in der er vor Erfindung der Buchdruckerkunst existirte, zurückkam und zum Wettstreit mit dem Stich in Kupfer aufgefordert wurde, so erfreute er sich doch bald einer solchen Ausbildung, dass er auch unabhängig von dem Letterndruck als eigene Kunst geübt wurde, welche die ersten Meister ihrer nicht unwürdig hielten. Dürer, einer der vorzüglichsten Holzschneider, war zugleich der Erfinder einer Kunst, welche hernachmals die selbständige Bearbeitung des Holzschnitts sehr beeinträchtigt hat: es war die Kunst in Kupfer zu ätzen, denn dieselbe gewährte nicht nur unverhältnissmässige Leichtigkeit, sondern für Stücke einer mehr flüchtigen Behandlung und für Nachahmung von Oelbildern eigenthümliche Vortheile. Noch bei weitem mehr hat die besprochene Kunst vom Steindruck zu befürchten, von dem man sagen könnte, dass er eigentlich die entgegengesetzten Manipulationen des Holzschnittes und des Kupferstichs, endlich auch des Ätzens in sich vereinigt.

Alle diese Künste schliessen sich zunächst an die Nachahmung der Handzeichnungen an, und zwar der Stift- oder Federzeichnung. Dem Kupferstich mit der Nadel oder dem Stichel ist nun eine solche sehr leicht, noch leichter dem Radiren, weil es nur oben auf die geschwärzte Platte zu zeichnen braucht, ganz in der Art, als man sonst einen Stift oder die Feder führt. Allein anders beim Holzschnitt, denn hier muss jede Linie, damit sie, um drucken zu können, aus der allgemeinen Vertiefung als scharfe Kante hervorstehet, sorgfältig umschnitten werden. Jene Künste zeichnen das, was durch den Druck schwarz erscheinen soll, hinein, und sparen das Weisse aus, die Holzschnidekunst aber zeichnet ihrem Wesen nach eigentlich das Weisse hinein und spart das Schwarze aus, indem sie hier das Holz stehen lässt. Daraus folgt, dass man beim Stechen und Radiren gegen den Holzschnitt sehr im Vortheil ist, wenn es gilt, eine magere Federzeichnung zu copiren; dagegen würde der

Holzschnitt den Vorsprung haben, wenn auf vorwaltendem schwarzen Grunde sich eine feine Zeichnung in Weiss darbieten soll. So nahe nun diese Betrachtung liegt, so hat es doch Jahrhunderte gedauert, ehe man darauf verfallen ist, und alle ältere Holzschnitte streben mit unsäglichlicher Mühe und oft mit sehr bedeutendem Gelingen die Federzeichnung zu erreichen: man hatte durch unermüdlichen Fleiss die Schwierigkeit in der Nachahmung einer ganz entgegengesetzten Technik überwunden, aber die Vortheile der Behandlung, welche der Stoff selbständig darbot, hatte man sich ganz entgehen lassen. Nicht dass man, wie in Göthe's Propyläen, in einem höchst empfehlenswerthen Aufsatz über die Holzschneidekunst, scheint behauptet zu werden, in jener Zeit überhaupt niemals auf vorwaltendem Schwarz Zeichnung und Schraffirung mit weissen Linien angebracht hätte, wovon man sich leicht in Der-schau's Werke überzeugen kann, oder auch aus Dürer's Werken, sondern man verstand es nur nicht, beide Behandlungsweisen gehörig zu verschmelzen, so dass, nachdem z. B. die Lichtseite einer Figur mit schwarzen Linien auf Weiss gezeichnet und geformt war, man nachher auch für die Reflexe auf der Schattenseite den Vortheil von der umgekehrten Art gezogen hätte. So kommt es denn, dass gerade in den Anfängen sich schwarzer Grund mit weisser Zeichnung findet, oft ganz einzeln, z. B. die Flügel eines Engels, während das übrige mit schwarzen Linien auf dem weissen Papier gezeichnet erscheint; dass man aber in der Folge diese eine Seite mehr verliess: denn es ist ganz einzeln und immer nur in kleinen Parthieen, wenn die bessern Holzschnneider früherer Jahrhunderte einmal davon Gebrauch machen, zum wenigsten hat man niemals die Zeichnung auf diesen Vortheil mit Absicht hingespield. In der That erst als der Kupferstich, der seiner Natur nach sehr viel weiter davon entfernt ist, bis zu einer fast malerischen Ausführung fortschritt, mit welcher er bei Nachahmung von Gemälden, oder der Natur in der plastischen Rundung und dem Hervortreten der Gegenstände durch stärkern und feiner abgestuften Schatten nicht zurückbleiben wollte, ja sogar, gleich der Malerei, unternahm sich auf Halbdunkel und Lichteffect einzulassen: erst da lernte der Holzschnitt dasjenige kennen, worauf er doch zunächst angewiesen zu seyn scheint. Die Engländer Anderson und Bewick waren es um das Ende des vorigen Jahrhunderts, welche die blosse Federzeichnungsart im Holzschnitt verliessen, und grössere Dinge in Licht und Schatten und in gewählter Entgegensetzung derselben versuchten. An den ältern Holzschnitten hatte man oft bis zur Verwirrung der Linien die Haltung vermisst, jetzt half man dem ab; aber man ging schnell zu dem Gegentheil über: man strebte nach Effekt, nach dunkeln Massen, man vernachlässigte Richtigkeit und Charakteristik der Zeichnung und gefiel sich bald in der blossen Sauberkeit und Weichheit der Behandlung. Während alle diese Künste, welche der Vervielfältigung dienen, denselben Weg von der blossen Umrisszeichnung und leichten Andeutung des Plastischen zum Malen gemacht haben, so geschah es bei keiner Kunst so plötzlich, als bei der in Holz zu schneiden: bei dieser wurde dadurch beinahe eine völlige Aenderung der Technik herbeigeführt, die in der That mit der früheren kaum mehr als das Material gemein hat. Jetzt, da man ungleich mehr Holz stehen liess als zuvor, und mehr Zeichnung weisser Linien durch das Schwarz, als schwarzer durch das Weiss zog, da lag es sehr nahe für das Führen der weissen Linien, welche man nicht mehr als Kanten zu umschneiden, sondern nur einfach zu vertiefen brauchte, ein Verfahren zu suchen, welches simpler und dem Kupferstich mehr verwandt war. Man konnte geradezu den Grabstichel anwenden,

aber das Holz nach der Länge seiner Fasern genommen, und wenn dieselben noch so wenig vorwaltend waren, erlaubte nicht ein solches Ausstemmen, wie beim Kupfer, wo man den ausgehobenen Streifen vor dem Grabstichel herschiebt. Allein diese Schwierigkeit war bald dadurch überwunden, dass man sich des sogenannten Hirnholzes bediente, d. h. des auch früher gewöhnlichen Buchsbaumholzes, aber im Querdurchschnitt, senkrecht durch den Gang der Fasern. Wie dieses nun ein eigentliches Stechen begünstigte, so war es dem Schneiden in weit höherem Grade hinderlich, und also kam es denn, dass die Engländer, welche diese neuere Art des Holzschnittes besonders kultivirt haben, sich immer mehr von der alten Weise entfernten, und immer mehr auf Effekt der Schwärze, der sie überhaupt auch im Kupferstich und Steindruck bis zur Ungebühr zugethan scheinen, geführt wurden. Und so geben sie andererseits wiederum einen Beweis der Bemerkung, die in allen Künsten sich aufdrängt, dass Leichtigkeit, welche die Technik gewährt, nicht immer erspriesslich, sondern nur zu oft zu Oberflächlichkeit verleitet, hingegen Unwegsamkeit und Umständlichkeit sich nicht nur durch Fleiss und Gewandheit überwinden lässt, sondern durch eine gewisse Hemmung und Verzögerung den Geist sammelt, und um noch bildlicher zu reden, gleichsam anstaut: ohne Zweifel sind die alten Holzschnitte, deren Technik dem Material weit mehr widerstrebt, geistreicher als die neuern, ja ich möchte zu behaupten wagen, dass wiederum Holzschnitte alter Meister in der Behandlungsart geistreicher sind, als ihre Kupferstiche, wo ihr Fleiss, der hier weniger unmittelbare Schwierigkeit fand, dieselbe in einer übermässig spitzen Ausführung suchte.

Noch anderer Eigenthümlichkeiten des Holzschnitts ist hier zu gedenken. Wenn oben genau unterschieden wurde, ob eine dieser Künste das Weisse oder Schwarze auszusparen hat, so liegt darin nicht bloss, dass sie in hellerer oder dunklerer Haltung grösserer Bequemlichkeit geniesst, sondern immer ist eine gezogene Linie freier und unmittelbarer als eine ausgesparte, und dies ist um so mehr von Wichtigkeit, als der Holzschnitt, wovon sogleich die Rede seyn wird, immer eine gewisse Unbiegsamkeit und Sterilität der Handhabung behält, zufolge welcher er lange nicht der feinen Uebergänge und mittelst derselben einer solchen Wahrheit fähig ist, wie Kupferstich oder Steindruck. Je minder nun aber irgend eine Praktik im Stande ist, dem Darzustellenden bis zu bedeutender Wahrheit nahe zu kommen, um so wohlthätiger ist es, wenn die Behandlungsweise auch ganz äusserlich Leichtigkeit und Flüchtigkeit zeigt; Zeichner mit der Feder, mit dem Stift oder Crayon, wissen dies sehr wohl, und lassen oft mit Absicht dem Zuge der Hand freien Lauf, um durch grösseren Anschein der Eilfertigkeit das Mangelhafte der Mittel zu beschönigen. Bei der neuen englischen Art kann nun wirklich auch im Holzschnitt eine gewisse Freiheit der Zeichnung da eintreten, wo man mit einem einzigen Zuge die später beim Druck weiss ausgesparten Linien eingräbt, aber das Bedürfniss einer solchen freieren Zeichnung beim Holzschnitt zeigt sich so gross, dass man schon frühe darauf gekommen ist, sie auch da zu affectiren, wo sie nichts weniger als vorhanden ist. Schon Dürer hat mit dem grössten Fleiss in seinen Holzschnitten mit ausgesparten Strichen die kecken und flüchtigen Züge der vorliegenden Federzeichnung nachzuahmen gestrebt, so dass man im Vergleich mit neuern Holzschnitten dieses Umstandes halber versucht seyn kann, seine Holzschneidereien für radirt zu halten. Eben so, wenn er Krenzschräffungen machte, welche zunächst nur der Federzeichnung leicht und natürlich sind, und welche, wenn die Linien schwarz erscheinen sollen, dem englischen Verfah-

ren ungleich schwerer fallen: selbst hier ahmte er mit künstlerischer Absicht aus dem angegebenen Grunde den sorglosen Schwung und selbst das Ausgleiten der Feder nach. Uebrigens darf man sich solche Kreuzschraffirung mit schwarzen Linienzügen nicht allzuschwierig im Holzschnitt vorstellen; denn nicht, wie oft geglaubt wird, sind hier alle einzelne dazwischen liegenden Rauten ausgeschnitten, sondern da das Messer wenig Rücken hat, und das Holz zuverlässig ist, so können die sich kreuzenden Lagen durchgeschnitten werden; dann hebt man die Rauten dazwischen aus, und die durchgeschnittenen Kanten geben sich zusammen; doch ist der Durchschnitt bei den ersten Abdrücken vom Holz noch deutlich zu erkennen.

Eine andere eigenthümliche Misslichkeit des Holzschnittes ist die, dass die schwarzdruckenden Linien niemals so fein ausgehen, als es mit der Nadel oder dem Stift geschehen kann. Im Stahlstich haben es hierin die Engländer bis zum Mikroskopischen gebracht; sie lassen keinen Theil der Platte von Schraffirungen unbedeckt, weil ihnen das völlige Aufhören auch des leisesten Striches immer noch zu schroff ist. Wie weit steht da der Holzschnitt zurück; denn nicht nur dass es unmöglich ist, des weichern und zugleich unzuverlässigern Materials wegen, eine so feine Kante zu schnitzen, als eine mit der Nadel gezogene Linie ist, sondern die Schwärze, wenn auch noch so fein, hat immer Körper, und indem sie sich beim Auftragen mit dem Ballen oder der Walze um die Kante herum legt, vergrößert sie dieselbe. Und nun gar beim Druck: weit entfernt, dass nur die äusserste Schärfe der Kanten druckte, werden letztere vielmehr ins Papier eingedrückt, das Papier presst und bläht sich an den Seiten herum und nimmt auch von diesen die Schwärze an, welche sich auf dieselbe Weise von der Walze herumgelegt hat. Je mehr nun einzelne Theile der Zeichnung freistehen, und nicht durch Umgebendes geschützt sind, um so mehr geschieht beides von der schwärzenden Walze und vom Papier. Gäbe es kein Mittel, diesen grossen Uebelstand zu heben, so müsste die Kunst nur im Rohen bleiben, und ihr andererseits sehr begünstigtes Streben, dem Lichteffect nachzukommen, müsste sehr einseitig und mangelhaft seyn. Bei dem gewöhnlichen Letterndruck, zumal wenn er splendid ausfallen soll, findet sich nun derselbe Uebelstand; aber man pflegt ihn dadurch zu beseitigen, dass man das dem zu bedruckenden Bogen unterliegende Papier, an den freistehenden Stellen der druckenden Form, wo der Druck zu stark kommen würde, mehr oder weniger ausschneidet. Zu diesem Verfahren haben denn die Engländer, denen gerade am meisten daran liegen musste, diese Schwierigkeit zu überwinden, ihre Zuflucht genommen. Allein Herr Prof. Gubitz hat dieselbe noch viel unmittelbarer und gründlicher auf eine ihm eigenthümliche Weise dadurch zu besiegen gewusst, dass er, auf lange Erfahrung gestützt, durch eine gewisse Vorausberechnung gleich an den Stellen, wo der besprochene Uebelstand zu befürchten war, die Ebene, in welcher die übrigen druckenden, erhobenen Kanten liegen, verlässt, und dieselben mehr vertieft. Er führt, was freilich grosse Sicherheit voraussetzt, die beiden, zur Bildung der Kante erforderlichen Schnitte über die Linie hinaus, so dass sie sich erst unter der Ebene treffen. Und indem er diese Behandlungsweise in den feinsten Unterschieden ausbildet, sehen seine Holzplatten, abweichend von allen andern, völlig gewölbt aus, denn die druckenden Linien liegen keinesweges in Einer Ebene; aber die Kunst ist dadurch eine ganz andere geworden, und steht von dieser Seite viel weniger gegen den Kupferstich zurück. Wie der Künstler nun diesen Kunstgriff noch viel weiter ausgedehnt, davon bei der Betrachtung seiner Werke.

Indess auch ohne diese Auskunft giebt es einen Weg, die gezeigte Mangelhaftigkeit

zu vermeiden; dieselbe verdient um so mehr unsere Aufmerksamkeit, als man ihr besonders in Frankreich zu folgen pflegt, wo man gleich weit von der neuen englischen, als der besonders altdeutschen Art entfernt ist. Nur da, wo die Schraffirungen in das Weisse sich verlieren, hält es, wie wir sehen, schwer, sanfte Uebergänge zu erreichen, welche aber sehr leicht und bequem sind, wo das völlige Schwarz anfängt, von feinen Schraffirungen belebt zu werden. Diese Unverhältnissmässigkeit ist nun eben das Ueble; man kann von jenem Vortheil sanfter Behandlung keinen rechten Gebrauch machen, weil er sich auf der andern Seite nicht durchführen lässt. Alles ist da freilich sogleich in Ordnung, wenn man sich entschliessen will, auch auf jenen Vorzug grossentheils zu resigniren und die Darstellung so einzurichten, dass sie weniger Ausführung hat, auf Wahrheit keinen Anspruch macht, und in einer typisch abbrevirten Form auftritt, welche sie nirgend verlässt. Es ist nicht zu läugnen, dass eine solche Behandlungsweise, welche nicht wenig Umsicht erfordert, wiederum viel Reiz und künstlerischen Werth haben kann. In solcher Art haben nun die Franzosen vortrefflich Ornamente, Bücherverzierungen, Wappen und dergleichen gearbeitet, und man muss gestehen, dass hier der Holzschnitt ganz besonders an seiner Stelle zu seyn scheint, abgesehen davon, dass dergleichen Dinge, welche vornehmlich in Verbindung mit Buchstaben-druck vorkommen, alsdann auch in ihrer ganzen Behandlungsweise und Auffassung dem typischen Charakter angenähert sind. Bisweilen aber haben die französischen Holzschnneider, denen das Verfahren des Prof. Gubitz nicht bekannt seyn muss, sich doch feinere Uebergänge ins reine Papier dadurch verschaffen wollen, dass sie die Linien gegen ihr Ende hindurchkerbten; dasselbe kommt auch häufig bei Engländern vor. Allein dies möchte durchaus nicht zu empfehlen seyn, denn die punktirten Linien setzen sich nun wieder noch in ganz anderer Art gegen alle andern fest gezogenen ab, und zerstören das typische schwere Ansehen des Holzschnittes, das ihm zu Verzierungen eine besondere Würde giebt.

Und eine solche Behandlung schliesst auch Figurenzeichnung und andere Darstellungen, die der Natur näher bleiben, gar nicht aus, eben so wie man dieselben mit breiter Federzeichnung oft noch vortrefflich wiedergeben kann. Aber, wie bei jeder gleichsam abbrevirten Darstellungsweise, ist alsdann um so tiefere Charakteristik vonnöthen; je weniger man giebt, um so bedeutsamer muss dies seyn, wenn die Phantasie sich das Ganze daraus soll zusammensetzen können.

Beim Holzschnitt endlich liegt, bei der grössten Schärfe der Linien, die Schwärze doch weicher, milder und gleichmässiger auf, als beim Kupferdruck; das Weisse bekommt hier, zumal bei starkem Druck, etwas Relief, bleibt sauberer und was für die gewöhnliche Anwendung des Holzschnittes neben dem Buchstaben-druck noch wichtiger ist, das Papier behält seine natürliche Lockerheit, und wird nicht zusammengedrückt und glatt gepresst, wie durch die Kupferplatte; daher kommt es denn, dass Holzdrucke leichter aufzuliegen scheinen. Aber ein überwiegender Vortheil ist, wo es auf Anzahl der Abdrücke ankommt, dass aus Einer Patrizie viele Matrizen gezogen werden können, deren jede wieder viele tausend Drucke liefert. Nämlich man druckt jetzt nicht, wie im Beginn dieser Kunst, mit der Holztafel selbst, wiewol das immer den Vorzug einer noch grösseren Präcision behält, sondern das in Buchsbaumholz ausgeschnittene Werk wird in eine der Letternspeise nicht unähnliche, noch etwas sprödere Metallmischung getaucht, der man an einem gewissen farbigen Anfluge den allein günstigen Augenblick abzumerken hat. Ohne dass sich das Holz in dem geschmolzenen Me-

tall verkohlte, oder dass auch nur die feinem Theile der darauf hervorragend geschnittenen Zeichnung verletzt würden, so dass sich sogar dies Verfahren wiederholen liesse, gewinnt man eine Tiefform, die sogenannte Patrizze. In diese Form giesst man alsdann eine andere Metallmischung, die ein wenig geschmeidiger ist, als die vorige, und erhält so die Matrizen, welche unter die Presse kommen.

Die grosse Vergessenheit, in welcher sich gegenwärtig bei uns der Holzschnitt befindet, schien ein solches weitläufigeres Eingehen in seine Eigenthümlichkeit zu erfordern, ganz besonders aber war es auch darum nöthig, weil so erst die vielseitigen Bemühungen und Leistungen des Herrn Prof. Gubitz ihre Stelle und ihr Licht erhalten. Es giebt keine der im vorigen erwähnten Richtungen, welche der unermüdliche Künstler nicht gehandhabt und die unter seiner Hand nicht dankbar gewesen wäre. Er hat sich die Vortheile der neuern englischen Art angeeignet, ohne aber die alte Solidität zu verlassen. Aus diesem Grunde schneidet er auch gewöhnlich nicht, gleich den Engländern, in Hirnholz, welches die Führung des Grabstichels möglich macht, und das Hinarbeiten auf einen gewissen Effekt des Schwarzen begünstigt; er ist vielmehr zu dem Verfahren der Alten zurückgekehrt, bei dem sich in der Zeichnung einzeln stehender Linien bei weitem mehr leisten lässt; und nur durch den grössten Fleiss bleibt er dann in dieser schwierigen Manier dennoch nicht hinter jenen zurück. Aber was ihm das ältere Verfahren, welches das Holz nach der Länge seiner Fasern nimmt, und nicht im Querdurchschnitt, besonders anrath, ist die ihm eigenthümliche Art, deren wir schon erwähnten, die druckenden Stellen da zu vertiefen, wo ein zu harter Druck sich befürchten lässt; denn das Hirnholz widerstrebt mehr dem Schneiden, worauf es hierbei besonders ankommt. Gleichwol hat Herr Prof. Gubitz in einigen Stücken zu zeigen versucht, dass ihm auch in jener Art des Materials seine Behandlungsweise nicht unmöglich falle: er hat nämlich vor kurzem eine artige Gelegenheitszeichnung von Joseph Petzl (darstellend einen Dichter und einen Maler, welche sich die Cigarren an einander anzünden und grossen Qualm um sich blasen, mit der Umschrift: sie feuern sich an), welche in Umriss entworfen, und also nur einzelne von einander entfernt stehende Linien darbietet, in Hirnholz ausgeführt, und dabei seine Weise, mit den äussern Linien aus der druckenden Ebene zurückzugehen, im höchsten Grade angewendet.

Sauberkeit, Praecision und eine Feinheit und Zartheit der Ausführung, wie man sie niemals seiner Kunst zutrauen möchte, erheben die Arbeiten unseres Künstlers über Alles in diesem Fach geleistete. Oft ist diese Feinheit und Sauberkeit beinahe mikroskopisch; ein andermal beruht sie mehr auf der sinnreichsten Praktik, durch wenige charakteristische Andeutungen die feinsten Formen hervorzuheben. Dazu kommt die überaus grosse Sorgfalt, welche er bei den Platten, die nicht für die gewöhnliche Buchdruckerpresse bestimmt sind, auf Schwärze und Druck verwendet. Letzteres würde, wenn es hier der Raum gestattete, eine ganz besondere Betrachtung verdienen. Ich erinnere nur, dass seine weiche Behandlung, durch diesen Druck unterstützt, die Leistungen der Engländer oft noch übertrifft, und meine besonders in dem Vorzuge, den ich einmal von einem Franzosen sehr glücklich durch „le velours et le vaporeux“ ausgedrückt fand. Dann wieder ist es dem Meister gelungen, durch dieselbe Praecision vollkommen das zu erreichen, was man im Kupferstich brillante Behandlung zu nennen pflegt. Ausfüllungen von Gründen besonders sind in Gubitzschen Holzschnitten oft blendend; ja ich möchte dreist behaupten, dass es im Kupferstich unmöglich sey,

so brillant und schimmernd zu arbeiten, als in einigen Werken dieses Künstlers: so haarscharf sind die Grenzen des sauberen Weiss und des tiefdunkeln Schwarz; die Schwärze scheint ganz locker aufzuliegen und bekommt dadurch etwas sammetartiges.

Prof. G. verfolgte nun ferner seine Art, durch das Vertiefen minder starken und minder schwarzen Druck zu erhalten, noch weiter, und siehe: er war im Besitz einer ganz neuen Kunst, deren Werke Niemand mehr für Holzschnitt erkennen wird; denn wenn sonst das Wesentliche des Holzschnitts Linienführungen sind, so hat er, etwa ähnlich wie im Kupferstich Crayon oder die geschabte Manier, Werke in einer Weise geliefert, die durchaus keine Aehnlichkeit mehr, weder mit einer Feder- noch Stiftzeichnung haben, sondern sich mit nichts vergleichen lassen, als mit getuschten Blättern, von denen sie nur schwer zu unterscheiden sind. Sehr bequem und passend nennt Herr Prof. G. diese neue Art den Flächendruck. Wenn man nämlich durch Vertiefen der druckenden Linien die Intensität ihrer Schwärze modifiziren kann, so wird dasselbe auch mit ganzen mehr oder weniger vertieften Flächen schon geschehen können. Und wenn letzteres nun insonderheit bei solchen Platten, welche viel Schwarz enthalten, schon bei gewöhnlichem Holzschnitt statt findet, so lag es nicht so gar fern, die Schraffirung einmal ganz aufzugeben, und zu versuchen, ob man nicht auf die angegebene Weise in der Fläche selbst die geforderte Abstufung des Hellen und Dunkeln unmittelbar zu erreichen vermöchte. Allein für eine einzige Platte war der Unterschied vom völligen Dunkel bis zu dem Grad der hellen Tingirung, welche dem Weiss zunächst steht, viel zu gross, um durch den Auftrag mit einer und derselben Schwärze geleistet werden zu können. Was blieb zu thun? Man musste zu dem Verfahren die Zuflucht nehmen, auf welches alles Drucken mit mehreren Farben zurückkommt, wie denn ein solches in der gewöhnlichen Katundruckerei und sonst in vielen Fächern ausgebildet ist. Prof. G. machte also mehrere in einander passende Formen, jede für einen andern Grad der Schwärze oder Farbe, welche sie denn selbst wieder in sich abstufte, so dass unmittelbar an ihre erhobenen Stellen, welche die grösstmögliche Dunkelheit der Farbe geben, sich die vertiefteste der Platten für den nächsten dunklern Auftrag genau anschliessen musste. Von der Akkuratess, die dazu erfordert wird, wird man danach seine Vorstellung einrichten können; aber die Leistung des Herrn Prof. G. ist nicht genug zu bewundern, wenn jeder Unbefangene seine Arbeiten der Art für Sepiazeichnungen halten muss, wo man mit Hülfe des Pinsels und des gewöhnlichen Vertuschens oder Verwaschens die Uebergänge in der Gewalt gehabt hat. Ich beziehe mich hier besonders auf den Holzschnitt unseres Meisters zu Tiedges Alexis und auf eine Landschaft nach Klengel, in denen der Ueberwindung der dargelegten technischen Schwierigkeit die höchste Bewunderung nicht ausbleiben kann. Ausserdem gehören noch zwei andere Werke desselben hieher: ein Blatt zu Zeune's Göja und die Abbildung einer Medaille.

Der Druck mit mehren zu einander abgepassten Platten, Camayeu oder allfarbig, worin G. ebenfalls Erstaunliches geleistet hat, verdient von Seiten einer besondern Technik keiner Erwähnung, denn ausser dem gewöhnlichen Katundruck oder Tapetendruck, auf den wir schon hindeuteten, hat, wenn auch nicht Dürer selbst, wie man meinte, so doch seine Zeit dies Verfahren geübt. In neuester Zeit hat der Steindruck hierin ausserordentliche Dinge zu Stande gebracht; ich denke besonders an den farbigen Steindruck in dem grossen Prachtwerk des Herrn Prof. Zahn. Indess Herr Prof. G. hat im Sinne, sich nicht über-

flügeln zu lassen, und es scheint mir nach dem, was ich von seinen Holzdrücken in dieser Art gesehen habe, dass er, versteht sich mit eigenthümlichen Vortheilen oder Nachtheilen seines Materials, die er zu benutzen oder zu überwinden wissen wird, sich wol in diesen, den Mitteln nach, sehr ungleichen Kampf begeben darf. — Oft hat er, um diese Art möglichst zu vereinfachen, sich besonderer Kunstgriffe bedient, denn er drückt seine vielfarbigem Coloritstücke keinesweges mit so vielen Platten, als man Farben und Töne, deren oft sehr viele, und zuweilen unmerkliche Uebergänge sind, unterscheidet; sondern er lässt gewisse Stellen seines Blattes zugleich von zwei, drei und mehrten Platten treffen, je nachdem er ihre nunmehr über einander gedeckten Töne zu Hervorbringung neuer benutzen kann, für welche er somit eine eigene Platte erspart. In solcher Weise hat G. das Portrait der Gräfin von Voss ausgeführt, über einen Fuss hoch. Ferner den Heiland, nach Lukas Cranach, der, ich glaube, sogar Golddruck enthält; dann eine Landkarte und mehrere kleine Blätter zu verschiedenen Werken. Durch das Gelingen so kühner Versuche aufgemunter, geht Herr Prof. Gubitz nunmehr mit dem Unternehmen um, ganze Oelbilder mit Holz zu drucken: wir wünschen seiner Gewandheit und unermüdlichen Ausdauer die besten Erfolge. Zahlreicher sind seine Werke in Camäyeumanier, d. h. Grau in Grau, Braun in Braun u. s. w. mit Aufhöhung von Weiss. Ein älteres sehr grosses Blatt ist hier das reichverzierte Titelblatt zu des Grafen v. Hofmannsegg *Flore portugaise*. Dann, ganz besonders gelungen, das Brandenburger Thor; ersteres Blatt Grau in Grau mit Weiss, letzteres Braun in Braun mit weissen Lichtern. Ferner *Artemisia*; hier ist die schwarze Platte im Kreuzschnitt. Endlich Darstellung zu Göthe's Hermann und Dorothea, mehrere Vignetten u. s. w.

Wiederum komme ich jetzt auf eine neue Art der Behandlung, die G. eigenthümlich seyn möchte: die Nachahmung des Crayon in Holz. Wenn der Kupferstich denselben wiedergiebt, so geschieht es durch leichtes Punktiren oder durch stärkeres Ausheben und Ausbrechen kleiner Kupferstückchen. Auf den Holzschnitt, der gerade dem Kupferstich entgegengesetzt ist, konnte diese Manier keine Anwendung erleiden, aber eine andere Manier der Kupferarbeit durfte ihm hier allerdings zum Wegweiser dienen, die sogenannte geschabte. Wie man hier auf den Aetzgrund, welcher die tiefste Dunkelheit hergiebt, dadurch Zeichnung und Form gewinnt, dass man da, wo etwas helleres erscheinen soll, entweder den rauhen Grund etwas abglättet, oder ihn ganz fortnimmt: ähnlich bereitete sich Prof. G. durch eine eigends von ihm dazu erfundene Maschine einen solchen Crayongrund vor, und nachher durfte er nur, wo er Schraffirungen, aus demselben bestehend, legen wollte, nach der gewöhnlichen Art des Holzschnittes dazwischen Linien ausschneiden: es blieb dann ganz der gewöhnliche Holzschnitt, nur dass die schwarzen Linien nicht voll, sondern selbst unterbrochen sind. In dieser Weise lieferte er eine Landschaft zum Nachzeichnen; ich erinnere mich aber, die Crayonmanier sogar in seinen kolorirten Blättern gefunden zu haben.

Wenn es in der Landschaft ganz besonders die feinste Abstufung der Töne gilt, so hatte dieselbe für den Holzschnitt immer eine besondere Misslichkeit; aber mit dieser nicht zufrieden, hat Herr Prof. Gubitz vielmehr eine neue Schwierigkeit gesucht, indem er sich einen Sonnenuntergang hinter waldigen Bergen zur Aufgabe machte. Nur wer so sehr im Besitz der Mittel ist, die sanftesten Effekte zu erreichen, durfte dies ungestraft in einer Manier wagen, die, wie wir oben zeigten, ihre grössten Hindernisse in den leisern

Schraffirungen nndet, wo viel Licht bei milder Abstufung erscheinen soll. Ausserdem muss ich hier noch eine Landschaft nach Both und eine andere anführen, welche Heiligen-damm bei Dobberan darstellt. Aber ein Wunderwerk der Holzschneidekunst ist eine noch nicht ganz vollendete Platte, die, 13 Zoll hoch, bei 10 Zoll Breite, eine Wald-landschaft bei Abend abbildet. Weil das Buchsbaumholz nicht in solcher Grösse vor-handen ist, so hat diese Platte aus vielen kaum zollbreiten Stäbchen zusammengesetzt werden müssen, welche ohne Leim durch Schrauben verbunden sind*). Die dunklern Laubpar-thien hatten nicht so grosse Schwierigkeit, welche sich aber im höchsten Grade bei der er-leuchteten Ferne zeigte, und ganz besonders bei dem sonnenhellen Himmel, der nur von wenigen leichten Abendwolken umzogen ist. Der letztere, einen grossen Theil des Bildes einnehmend, ist nun bedeutend gegen die Ebne, welche den kräftigen Vordergrund druckt, vertieft, um bei dem Auftragen der Schwärze mehr verschont zu bleiben. Aber wo nun die-ser vertiefte Himmel zusammengrenzt mit dem in der obern Fläche Stehenden, da galt es Erfahrung, die Kurve zu finden, in welcher die feinen Linien, mit denen der Himmel schraf-firt ist, ohne zu stark zu kommen oder auszubleiben, sich in die äusserste Ebene des Holz-schnittes erheben müssten.

Unter andern Werken in Strichmanier, die sich auszeichnen, nenne ich noch folgende. Von Bildnissen: das Portrait des Königs, die Portraite Shakspeare's, Lessings und Pestaloz-zi's, letzteres mit Kreuzstrichen. Von Darstellungen: die Blätter zu Göthe's Wanderjahren, zu Langbeins Ballade „der Gewittersturm," zu Arendts Reisen; dann Raphaels Jardinere, ein ganz vorzügliches Blatt. Ferner Kartenbilder nach Zeichnungen von Runge, einem ge-schätzten Maler zu Hamburg, vor einigen Jahren verstorben. Endlich französische Wappen und Vignetten für Didot in Paris, in denen der Künstler sich ganz der französischen Be-handlung angeschlossen hat, wie er denn eben so vieles mit grossem Glück in der Manier der Engländer gearbeitet. Von Stücken der letztern Art hebe ich insonderheit hervor, theils Kopie, theils Original: ein Paar Viehstücke, eine Barbierscene, trinkende Mönche und mehrere Vignetten. Ein Hund, der an einer Quelle trinkt, in Grossquart, zeichnet sich besonders durch kecke und grossartige Behandlung aus. Aber den Reichthum der kleinern Werke des Prof. Gubitz, welche durch den ganzen Buchhandel verbreitet sind, kann ich hier unmög-lich aufnennen, nur, um einen Begriff von der Ausbreitung derselben zu geben, darf ich nicht unerwähnt lassen, dass der unglückliche Henri von St. Domingo bei G. die Holz-schnitte bestellte, welche sein Gesetzbuch zieren sollten.

Zur Vollständigkeit der Thätigkeit dieses Künstlers muss hier schliesslich noch einer andern Bestrebung desselben gedacht werden, welche in ihrer nächsten Anwendung zwar ausser dem Bereich der schönen Künste fällt, aber dem Holzschnitt, sofern er denselben nä-her angehört, gewiss eine neue willkommene Technik ausbilden wird. Dies betrifft die Gu-bitzsche Nachahmung der Congrevischen patentirten Methode, mehrfarbige Zeichnung mit einer einzigen Platte und einem einzigen Druck zu bewerkstelligen, vornehmlich benutzt zu Anfertigung solcher Papiere oder Etiquetten, welche vor Nachdruck geschützt seyn sollen.

*) Das Hirnholz aber lässt sich immer nur in sehr kleinen Stücken anwenden, daher von dieser Seite die Engländer auch sehr beschränkt sind, wiewol sie, um die äusserste Grösse des Holzes zu benutzen, ihre Arbeiten grossentheils kreisförmig ausgehn lassen.

Herr Hänel in Magdeburg hat für eine bedeutende Summe das Congrevesche Geheimniss erworben, welches, wie wir nunmehr wissen, darin besteht, zwei Messingplatten so zu verfertigen, dass die eine theilweise durchbohrt ist, und die andere in diese Oeffnungen hineinpasst. Alsdann ist auf der Oberfläche, welche demnach zum Theil der einen, zum Theil der andern Platte angehört, die Zeichnung entworfen; aber zu jedem Druck werden die Platten auseinander genommen und einzeln angefärbt *). Wenn nun Herr Hänel die Unnachahmlichkeit seines angeblichen Drucks mit Einer Platte behauptete, so hat G. das erstere durch die That widerlegt, und durch ein gleichfalls geheimes Verfahren, welches weit eher mehrfarbiger Druck mit einem einzigen Druck der Presse genannt zu werden verdient, im Holzschnitt noch besondere Vortheile davon getragen. Denn die in einander greifenden Messingformen, die bei jedem Druck aus- und ineinander geschoben werden müssen, werden durch die Abnutzung zufolge der Reibung sehr bald unbrauchbar; dahingegen aus der Patrizie des Holzschnitts, wenn eine solche Abnutzung auch hier eintritt, immer neue Formen, so weit man sie nur vervielfältigen will, gezogen werden können.

Gr.

Nachtrag des Verf. Noch ist es eben Zeit, in zwei Punkten der Wahrheit ihr Recht angedeihen zu lassen; was den ersten betrifft, so habe ich allerdings während des Schreibens gewusst, dass Dürer nicht der Erfinder des Aetzens genannt werden sollte, wie unter andern ein bedeutender Kenner im ersten Jahrgange dieser Blätter S. 161 bemerkt und noch weiter darzuthun verspricht. Allein wenn die Folgezeit jene Erfindung aus einer gewissen Bequemlichkeit zugleich an den Namen des grossen Zeichners knüpfte, so bin ich dort, wo es weniger auf diesen Punkt ankam, aus dem ähnlichen Grund der Kürze von der alten Meinung nicht abgewichen. Indem ich nun aber doch der Richtigkeit den Bemerkung schuldig zu seyn glaube, kann ich zugleich den Wunsch nicht unterlassen, jener Forscher auf dem Gebiete der Kunst möchte uns die Resultate seiner Untersuchungen nicht länger vorenthalten.

Wichtiger für die Ansicht über die alten Holzschnitte, namentlich die Dürerschen, ist es, wenn ich erinnert werde, dass schon Bartsch in seinem *Peintre graveur* aus mehr historischen Gründen der Meinung gewesen, der grössere Theil der Dürerschen Holzschnitte sey zwar von ihm selbst aufs Holz gezeichnet, aber nicht geschnitten. Aus genauerer Betrachtung einiger derselben glaube ich noch innere Gründe dafür hinzufügen zu können: wenn nämlich einige sich ganz besonders als freie Federzeichnungen darstellen, so dass nur mit der äussersten und peinlichsten Sorgfalt und mit dem grössten Respekt vor jedem kleinsten Strich die ganze Flüchtigkeit und den Schwung der Feder in dem Grade aufbehalten werden konnte, als wir es sehen: so scheint dies fast nur dadurch erklärlich, dass ein zweiter Arbeiter mit solcher Enthaltbarkeit und Ehrfurcht den Zügen des Meisters folgte. Jener

*) Ein technisches Journal irrt also sehr, wenn es glaubte: sowol die Congrevesche Methode als die Gubitzsche, welche derselbe zu allgemeiner Anwendung bestimmt, beständen in auf einander folgendem Druck mit zwei Platten; und der Grund der Unmöglichkeit jenes Verfahrens, welcher darin liegen sollte, dass die Ränder der beiden Farben in einander laufen müssten, kann zwar bei sehr grober und körperlicher Farbe statt finden, fällt aber bei dem dünnen Farbauftrag weg, dessen sich der Holzschnitt ohnehin bedienen muss.

dagegen würde unfehlbar sein eigenes Werk nicht mit so strenger Gewissenhaftigkeit behandelt haben können, sondern sein Geist würde sich eben so sehr noch in seinem Mes-ser gezeigt und dahin geführt haben müssen, auch noch mit dem Schnitt und dessen Vortheilen, abweichend von der ersten Zeichnung, neues Leben hineinzutragen; denn nie ist der Meister mit seinem Werk zufrieden oder fertig, so lange er nur noch die Hand daran hat, und wiederum wäre ein solcher Eigensinn, genau bei der ersten Zeichnung stehn zu bleiben, psychologisch unmöglich. Daher mag es denn auch kommen, dass die Holzschnitte anderer Meister, nicht so sehr die Freiheit der Federzeichnung darbieten, sondern schon etwas mehr einer Technik scheinen nachgegeben zu haben, wie sie das Material bedingt. In unserer Zeit freilich wäre jene Erscheinung nicht möglich, wo sich jeder Arbeiter der Art, und der schlechteste oft am meisten, vor dem Original mit seinen Strichen und seinem Witz hervordrängen will.

Gr.

Ueber den
schlesischen Kunstverein, den Künstlerverein zu Breslau
und
den Verein der jüngern Künstler in Berlin.

Wenn neulich unsern Bericht über die Kunstvereine die nahe dabei abgedruckte Aufforderung der beiden Breslauer Vereine auf eine höchst erfreuliche Art einer Unvollständigkeit überführt hat, indem beinahe gleichzeitig mit dem sächsischen Kunstverein auch in Breslau im Jahr 1827 ein ähnliches Institut ins Leben getreten ist, so sind wir nunmehr in Stand gesetzt, über den ganzen Umfang und die innere Einrichtung desselben genaue Nachricht zu ertheilen.

Von dem schon früher bestehenden Breslauer Künstlerverein wurde der schlesische Kunstverein durch eine öffentliche Aufforderung vom 20. Dezember 1827 gestiftet. Die geschäftsführenden Mitglieder des erstern, bestehend aus den Herren Bräuer, Geisheim, Gräson, Herrmann, Höcker d. ä., Höcker d. j., Hoffmann, König, Mächtig, Pfeiffer, Runge, Schwindt, Siegert und Thome erliessen damals eine Ankündigung, aus welcher wir das Charakteristische hervorheben.

— „Unendlich schwer, wenn nicht ganz unmöglich würde es seyn, hier eine Sammlung alter Kunstwerke zu begründen, da wirkliche Meisterwerke entweder gar nicht oder nur um sehr hohe Preise zu schaffen sind, das bloss Mittelmässige aber nicht genügen kann. Dazu kommt noch, was wol wenige leugnen werden, dass gerade die aus der neuern Zeit hervorgegangenen Kunstarbeiten auch weit unmittelbarer und belebender auf neue Kunstproduktionen einwirken, als ältere Werke, wenn sie nicht aus den Zeiten stammen, wo

noch der Geist in der äussern Form nicht untergegangen war. Ausserdem würde dabei der Zweck ganz verloren gehen, die lebenden Künstler zu tüchtigen Produktionen zu ermuntern, und ihnen Gelegenheit zu geben, vorzugsweise in ihrer eigenthümlichen Richtung etwas zu leisten, wovon die Reihe der alltäglichen Arbeiten sie in der Regel abhält."

„Um nun sowohl die Begründung einer bleibenden Kunstversammlung in Breslau, als auch die Aufmunterung der Künstler zu erreichen, hat der hiesige Künstlerverein beschlossen, das durch seine Leistungen gewonnene Einkommen zum Ankauf der besten neuen Kunstarbeiten, vorzugsweise Originale in Schlesien geborner oder daselbst lebender Künstler, zu verwenden, und für jetzt zwei Gemälde aus der letzten Kunstausstellung, welche sich ganz besonders eines verdienten Beifalls erfreuten, ausgewählt. Um jedoch der Sammlung ein schnelleres Wachsthum und auch in anderer Hinsicht einige Ausdehnung zu geben, so haben die hiesigen Künstler bereits durch Schenkungen von Gemälden, Kupferstichen, Handzeichnungen und Büchern über Kunstgegenstände einen erfreulichen Anfang gemacht."

„Ueberblickt man nun die Mittel, welche dem hiesigen Künstlervereine zu Gebote stehen, so ist es wohl klar, dass eine bedeutende Zahl von Jahren erforderlich seyn möchte, ehe der Erfolg seines noch so eifrigen Strebens nur einigermaßen befriedigen könnte, daher hat derselbe es unternommen, einen schlesischen Kunstverein zu bilden, dessen Zweck dahin geht, eine bleibende Kunstsammlung in Breslau begründen zu helfen, über deren Bestand derselbe zu wachen hat, und womit er sich ein bleibendes Denkmal stiftet, das seine wohlthätige Einwirkung auf alles schlesische Kunstleben immer wesentlicher und eingreifender bekunden wird."

— „Folgende Punkte sind zu Begründung des schlesischen Kunstvereines, der sich, als mit dem 1. Januar 1828 ins Leben getreten, ansieht, für nöthig befunden worden:

- 1) Der Breslauer Künstlerverein bestimmt sein jährliches Einkommen zum Ankauf von Kunstsachen u. s. w. — und die Künstler als Mitglieder desselben verpflichten sich im Laufe der ersten Jahre irgend eine nicht ganz unbedeutende Arbeit als Grundlage der Sammlung einzuliefern."
- 2) Man unterzeichnet auf 2 auf einander folgende Jahre eine kleine Summe, wofür man
- 3) eine Karte für den Besuch der Ausstellungen und zur beständigen Benutzung der Sachen erhält.
- 4) Die Sammlung selbst ist unveräusserliches Eigenthum des ganzen Vereins. — Sollte jedoch durch Umstände der Verein jemals aufgelöst werden, so fällt die ganze Sammlung der Stadt Breslau anheim. —
- 5) Die Auswahl der anzukaufenden Stücke, so wie die Aufstellung und specielle Aufsicht besorgt der Künstlerverein.
- 6) Die angekauften Sachen werden von den Meistern selbst in Umriss gezeichnet, und durch Kupfer oder Lithographie vervielfältigt, und werden
- 7) den Mitgliedern unentgeltlich zugefördert, welche jährlich wenigstens die Summe von 4 Thalern unterzeichnet haben; alle andern hingegen, deren Betrag sich nicht so hoch beläuft, oder später beitretende Mitglieder, welche der Voll-

ständigkeit wegen die frühern Blätter auch zu haben wünschen, können dieselben gegen Erlegung der billigst berechneten Druckkosten jederzeit erhalten.

In Breslau übernimmt Subscription und Beiträge die Buch- und Kunsthandlung von Gruson und Comp. und Herr Auktionskommissarius Pfeiffer.

Nach dem ersten Jahresbericht nun, welcher vom 31sten Dezember 1828 datirt ist, nehmen wir eine schnelle und höchst erfreuliche Blüthe der Anstalt wahr, denn sie zählte damals schon 114 Mitglieder, und ihre Einnahme belief sich auf 574 Thaler; davon verwandte sie 276 Thaler zum Ankauf von Gemälden und zwar:

für den schlafenden Amor, von König d. V.	130 Rthlr.
für den grünen Hirten von Flinsberg, von Troll	45 —
für das Bildniss des Räubers Exner, von Höcker d. V.	22 —

Es ist hier am Ort, von dem Breslauer Künstlerverein, dem Unternehmer jener wohlthätigen Anstalt, noch nähere Kunde zu geben. Derselbe besteht nicht nur aus bildenden Künstlern, Malern, Bildhauern, Architekten, Kupferstechern u. s. w., sondern auch aus Komponisten, Musikern, Dichtern u. s. w. und jeder, der eine Kunst übt, sey es welche es wolle, giebt zur öffentlichen Ausstellung ein Produkt derselben. Von den Literaten haben wir unter den Mitgliedern und Ehrenmitgliedern besonders solche bemerkt, welche sich um altdeutsche Literatur verdient gemacht oder auch eine ganz besondere Vorliebe für dieselbe tragen. Uns ist dies vornehmlich darum aufgefallen, weil dieselbe Richtung, die bei uns in der Kunst schon vorüber ist, sich hier auch in den Reden und Gedichten des Vereins auszusprechen scheint. Vielleicht ist es aber um so mehr nöthig, vor einem solchen Abwege, auf den gewiss nur die Persönlichkeit einzelner führen könnte, zu warnen, als sie einem jungen Institut gefährlicher zu werden droht, und ein Verein, welcher der allgemeinen Förderung dienen will, sich vor allen Dingen von jeder vorherrschenden Neigung rein erhalten müsste.

Und diesen Anknüpfungspunkt benutze ich, um eines andern jugendlichen Institutes in unserer Mitte Erwähnung zu thun, welches frohe Hoffnungen verheisst und auch bereits in seiner weit anspruchsllosen Thätigkeit vieles Treffliche im Stillen gewirkt hat. Ausser einem Berliner Künstlerverein, welcher die ersten Meister unserer Residenz zu geselliger Mittheilung und zu dem Genuss vorgezeigter Kunstwerke verbindet, hat sich seit längerer Zeit noch ein zweiter Verband jüngerer Künstler zusammengefunden, welcher bald durch seinen Zuwachs und durch die Erweiterung seiner innern Thätigkeit den Entwurf von Statuten nöthig machte, und eine gewisse Organisation ausbildete. Den Wetteifer in künstlerischer Komposition zu wecken, war vom Beginn des Vereins sein Ziel, das er bereits in hohem Grade erreicht hat. Im Winter namentlich, wo die kürzern Tage dem Studium der Natur nachtheiliger sind, hingegen die Komposition begünstigen, stellt die Zahl der Künstler, denn nur aus solchen besteht der Verein, sich selbst Aufgaben, deren besondere für die Historienmaler, die Genremaler, die Landschaftler und die Architekten gegeben werden. Die Mitglieder sind meist die Schüler der hiesigen Maler- oder Bildhauer-Atteliers, ältere und jüngere, alle darin gleich, dass sie sich ein eifriges Studium angelegen seyn lassen. Die Einherzigkeit und Strebsamkeit der jungen Künstler ist hier wahrhaft erfreulich; Ordnung, Strenge, Eifer und aufrichtige Liebe zur Sache regieren das Ganze. Eine glückliche Wahl

der Aufgaben hat unter solchen Umständen glückliche Erfindungen veranlasst, und manches Werk ist in diesem Kreise entstanden, was schon öffentlich Beifall erlangt hat. Aber ihrer Stellung nach ist die Anstalt nur ein Durchgangspunkt; wie die Künstler heranreifen und dem Vaterlande der Kunst zufliegen, verliert sie immerfort gerade ihre besten Mitglieder, indess ist zu hoffen, dass immer die heranwachsenden jene werden ersetzen können.

Gr.

Recensionen und Anzeigen.

Arc de triomphe des Tuileries érigé en 1806 d'après les dessins et sous la direction de MM. C. Percier et P. F. L. Fontaine, architectes; dessiné, gravé et publié par Normand fils, avec un texte explicatif par M. Brès. A Paris.

Preis 40 Fr. Auf feinem Papier 80 Fr.

Dies Werk zeigt uns auf siebenundzwanzig Kupfertafeln in Querfolio eins der merkwürdigsten Gebäude, welche Napoleon errichtete. Auf dem grossen Carousselplatze zwischen dem uralten königlichen Palaste des Louvre und dem späteren der Tuileries wollte er ein Denkmal seiner Siege gegen die Oestreicher und Russen im Jahre 1805 stiften, und wie er gern seiner neuen Herrschaft das Gepräge des Althergebrachten gab, deshalb schon Bienen und Adler zu Hülfe gerufen hatte, so entlehnte er jetzt die Form der Triumphbögen von den Römern, so wie er auch die Trajanis- und Antoninssäule auf dem Vendomeplatze nachbilden liess. Wir finden überhaupt in allen Kunstbestrebungen der Franzosen wenig Phantasie und lebendiges Gefühl für Schönheit, aber, man kann es nicht läugnen, viel Geschmack in der Aneignung des Fremden. So auch hier. Die Hauptform der Triumphbögen des Septimius Severus und des Constantinus sind durchaus beibehalten, ein grösseres Hauptthor und zwei Seitenthore, getrennt durch vier freistehende korinthische Säulen zu jeder Seite, auf deren gekröpftem Gebälke vier Bildsäulen stehen. Dass die schmalere Seiten jede noch ein Portal erlangt haben, dessen Bogen durch die ganze Tiefe des Gebäudes reicht und die drei Hauptbögen inwendig verbindet, möchte eben keine bedeutende Veränderung seyn. Auf der hohen Attika standen die berühmten venetianischen Pferde, von zwei Siegesgöttinnen geleitet, über welche auf dem Triumphwagen die Bildsäule Napoleons emporragte. Letztere, welche so wie die beiden weiblichen Figuren aus vergoldetem Blei war, blieb auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers nicht länger als vierundzwanzig Stunden auf ihrem Ehrenplatze. Die acht freistehenden Bildsäulen stellen die vorzüglichsten Truppengattungen des siegreichen Heeres vor, auf der einen Seite des Fussvolkes, auf der andern der Reiterei. Zwischen ihnen ist die Wand der Attika über den kleinern Portalen mit Hochbildern geschmückt, welche zweimal die Wappen des Kaiserthums und zweimal die Wappen Italiens darstellen, je-

des von einem besonderen Meister gearbeitet und mit allegorischen Figuren verziert. Die Felder über den Hauptportalen und an den beiden kleineren Seiten des Triumphbogens sind leer und waren zu Inschriften bestimmt. Die Ecken, welche der Bogen der Hauptportale abschneidet, werden durch vier Siegesgöttinnen eingenommen, deren Stellungen etwas geziert sind, und deren kleinliche Gewänder kein grosses Naturstudium der Künstler anzeigen; dagegen muss man den entsprechenden Verzierungen der sechs übrigen kleineren Bogen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Wenn gleich die genaue und ins Einzelne gehende Zeichnung dem Ganzen Eintrag thut, so kann man dennoch zugeben, dass die darin vorgestellten österreichischen und russischen Trophäen nicht geistreicher und geschmackvoller hätten behandelt werden können. Die Waffen sind in ihren Hauptformen treu nach der Natur gezeichnet, es ist ihnen aber eine vielleicht schönere Seite abgewonnen, als ihnen eigentlich zukommen mag; allein die hinzugefügten zum Theil antiken Verzierungen scheinen ihnen wirklich eigenthümlich und nicht eingepfzt zu seyn. Ganz vorzüglich schön behandelt sind die Panzer, Schabracken, Säbeltaschen, und noch schöner die asiatischen Kettenpanzer und Köcher, welche letzteren wir uns nicht entsinnen je schöner gebildet gesehen zu haben. Einer besondern Erwähnung verdient die schöne Zeichnung der Doppeladler eines jeden der beiden Kaiserthümer; sie sind sowohl in ihrer ganzen heraldischen Gestalt vorzüglich behandelt, als auch mit Gewandheit und Genialität vielen Verzierungen eingeflochten, wobei stets die gedoppelten Köpfe der architektonischen Gleichmässigkeit trefflich zu statten kommen. Ueber jedem dieser kleineren Bogen befinden sich zwei Hochbilder über einander, während die Hauptportale bis an das Gebälk reichen. Die oberen stellen jedesmal vier Genien mit Laubgewinden dar, welchen der Anfangsbuchstabe N eingeflochten ist. Die unteren grösseren Bilder dagegen führen uns die Hauptmomente des Feldzuges vor Augen.

An der Hauptseite gegen das Louvre sehen wir die Capitulation vor Ulm und den Sieg bei Austerlitz. Auf jenem Bilde empfängt Napoleon den General Mack nebst den andern Generälen, nachdem ihnen die Degen abgenommen sind; auf diesem werden ihm auf ähnliche Weise die russischen Gefangenen, mit dem General Repnin an ihrer Spitze, durch den General Rapp vorgestellt. Auf der Seite der Tuilerien ist der Einzug in München und die Zusammenkunft der beiden Kaiser. Beide Gegenstände sind wieder entsprechend behandelt, Napoleon in der Mitte, ihm kommt der König von Baiern auf dem einen Bilde, der Kaiser von Oestreich auf dem andern demüthig entgegen, während das Volk zujauchzet, welches bei München so sehr übertrieben ist, dass man im Volke keine Besiegte, sondern Sieger zu sehen glaubt. Ueber dem Portale der einen Nebenseite ist der Einzug in Wien vorgestellt. Der Fürst Zinzendorf, begleitet von den Vornehmsten der Stadt und der Geistlichkeit, überreicht die Schlüssel; im Hintergrunde die Stephanskirche. Alle diese Vorstellungen sind getreu nach der Natur, ohne vielen künstlerischen Werth; nur Huldigungen werden dargestellt; vielleicht wäre es grossartiger gewesen, nur die Thaten vorzustellen, und blos den Triumphbogen selbst als Huldigung dienen zu lassen.

Ganz anders und viel erhabener bildete Rauch sein grosses Relief an Blüchers Bildsäule, ebenfalls getreu im Gewande der Zeit, aber den Feind durchaus nicht verachtend, sondern vielmehr ehrend. Das sechste Bild stellt allegorisch den Frieden von Presburg dar. In der Mitte thront die Stadtgöttin, darüber bezeichnen drei Zeichen des Thierkreises die Dauer des Feldzuges; rechts schreibt der Sieg die Bedingungen des Friedens vor, während

links die Rahmesgöttin mit Siegeskränzen und Posaunen hinwegeilt. Unter ihr errichten Grenadiere eine Trophäe.

Als das Vorzüglichste des Triumphbogens möchten wir mit dem Herausgeber die innere Decke annehmen, besonders im Hauptportale. Wenn gleich Percier und Fontaine sich nicht vom römischen Style frei machen können, und der schönere griechische ihnen unbekannt zu seyn scheint, so muss man dennoch den Geschmack bewundern, mit welchem jener behandelt ist, wie wir schon bei der Zusammenstellung der Rüstungen erwähnten. Das von kleineren Rosetten umgebene grössere Mittelfeld mit der Vorstellung Napoleons, gekrönt von der Siegesgöttin, macht einen vortrefflichen Effekt, welcher durch die neue Umgestaltung aufgeopfert worden ist, indem man die Figur Napoleons in eine Trophäe umgemeisselt hat. Ueberhaupt macht es, abgesehen von aller politischen Beziehung, einen unangenehmen Eindruck, das Werk seiner Bestimmung entrückt, und in ein Denkmal zu Ehren des spanischen Feldzuges vom Jahre 1823 umgewandelt zu sehen. Sämmtliche Reliefs haben anderen weichen müssen; und würden einst die Münzen wieder aufgefunden, welche der Grundstein enthält, und welche uns auf der vierundzwanzigsten Tafel abgebildet sind, so möchte man dieselben mit den bildlichen Darstellungen des Bogens selbst wenig übereinstimmend finden.

Genug hiervon. Was die äussere Ausstattung des Werkes betrifft, so bleibt nichts zu wünschen übrig. Der Stich des Herrn Normand ist zwar auch unter uns hinlänglich berühmt, jedoch ist unter seinen vielen Werken uns keines bekannt, welches er mit so vielem Fleisse und so grosser Liebe vollendet hätte. Wie sehr er die Radiernadel und das Scheidewasser in seiner Gewalt hat, zeigen die Einzelheiten, besonders der Figuren und der Waffen, welche man vollendet nennen kann: auch ist der Preis von 40 Francs äusserst mässig, und man möchte in Deutschland schwerlich ein so sorgfältig ausgeführtes Werk für denselben Preis liefern können.

Ferd. v. Q.

Ein selbstgebildeter Plastiker.

London, im September.

Ein besonderes Werk einheimischer Sculptur zieht seit einigen Monaten jeden Tag die Londner Kunstwelt und das feine Publikum nach Bond Street, der Strasse, wo gewöhnlich Ausstellungen statt zu haben pflegen. Gewiss ist der schottische Naturdichter Robert Burns, wenigstens dem Namen nach, auch in Deutschland bekannt geworden; in England ist er jetzt an der Mode, und seine in schottischem Englisch verfassten volksmässigen Gedichte, welche Naivität und Treuherzigkeit athmen, erleben Prachtausgaben. Es ist nicht dabei geblieben, dass man letztere mit Kupferstichen schmückt, sondern, was gewiss äusserst selten einem Dichter zu Theil geworden: ein kunstsinniger Landsmann des Poeten, ein Steinmetz, wurde von einer Scene aus einer Erzählung des Robert Burns so begeistert, dass er eine Gruppe danach in Sandstein beinahe lebensgross gehauen. Zwei Bauern, so erzählt das Gedicht, vertieften sich in der Schenke in Gespräch und Wein, so dass sie auf dem Rückwege Ungemach und daheim ein häusliches Unwetter zu erdulden hatten. Jenen Moment, wo die beiden, das Glas in der Hand, sich mit trunkener Zufriedenheit anlächeln, hielt der Naturbildner, um so zu sagen, fest. Die Figuren sind voll von Bewegung und Ausdruck, die ganze schottische Tracht ist nicht nur beibehalten, sondern bis auf alle Einzelheiten wiedergegeben. Recht glücklich war der Künstler in der Andeutung der Stoffe, und diese scheint nicht den geringsten Antheil an der Gunst zu haben, welche die Londner Welt seinem statuarischen Genrestück schenkt. Schon hat der Verfertiger für mehrere vornehme Herren Kopieen übernehmen müssen.

— dt.

Berliner Kunst-Blatt.

Zehntes Heft.

October 1829.

Ueber die
diesjährige Kunstaussstellung in Dresden;
vom Herausgeber.

Zwar hat ein kundiger und mehrfach um die Kunst verdienter Mitarbeiter unseres Blattes bereits im vorigen Heft über die Dresdener Ausstellung Bericht gegeben; wir können es uns indess nicht versagen, unsere Leser noch einmal in jene Säle zurück zu führen, wo so erfreuliche Beweise der Kunstleistungen in Sachsen mit den Hervorbringungen eleganter Industrie vereinigt sind. Wohl werden sich abweichende Ansichten dabei so wenig vermeiden lassen, als einige Wiederholungen: die Beurtheilung von Kunstwerken hängt, ihrer Natur nach, zu sehr von individuellen Ansichten und Stimmungen ab, als dass sie, selbst bei gleichem Wohlwollen, immer gleichlautend ausfallen könnte. Um so mehr wird sie sich bescheiden müssen, nicht absprechend zu seyn!

Wiederholt vernahmen wir in den Sälen selbst Vergleichen mit unserer vorjährigen Berliner Ausstellung; allein, wir gestehen es, unbedingt zum Vortheil der letzteren, selbst abgesehen von jeder Rücksicht auf Menge der Kunstwerke und äusseren Glanz. So sehr uns dies nun, wie billig, erfreut: so fordert doch die Gerechtigkeit, gewisse wesentliche Verschiedenheiten der Einrichtung dabei nicht ausser Acht zu lassen, die den Dresdenern zu gut kommen. Im deutschen Florenz finden die Ausstellungen alljährlich statt; bei der nicht grossen Anzahl selbstständiger Künstler, welche überdies fast ohne Ausnahme als Lehrer bei der Akademie beschäftigt sind, offenbar ein zu kurzer Zeitraum, als dass von jedem auch jedesmal ein vollendetes grösseres Werk verlangt werden könnte. Der vom Auslande eingesandten Arbeiten sind verhältnissmässig ebenfalls nur wenige. Die Mehrzahl alles Vorhandenen rührt also von Schülern her, deren Dresden, wegen seiner unvergleichlichen Kunstschatze, aus allen Ländern des nördlichen Deutschlands immer so viele zählt.

Diese Zeichnungen, Acte, Studien, Kopieen sind die Probearbeiten einer ganz Deutschland angehörigen Kunstschule; und in dieser Beziehung will die Ausstellung vor allen Dingen gewürdigt seyn. Wohl rechtfertigt die Dresdener Akademie auch diesmal ihren begründeten Ruf. — Zum Vergleich darf man hier aber nicht die alle zwei Jahr wiederkehrende grosse Berliner Ausstellung (welche solche unter Aufsicht gemachte Versuche ganz ausschliesst), sondern blos die jährliche Frühlingsexposition gegenüber nennen, und das Resultat wird nicht mehr so unbedingt nachtheilig seyn.

Zuvörderst sey also die Rede von den Leistungen der Dresdener und Leipziger Kunstschulen: von denen der übrigen Meister nachher. —

Was mir gleich beim ersten Besuch am meisten auffiel, war die ungemeine Anzahl und Vorzüglichkeit der architektonischen Arbeiten. Es gereichte der vorjährigen Ausstellung in Berlin wahrlich nicht zum Lobe, dass unsere jungen Architekten scheinbar ganz gefeiert hatten *). Selbst das glänzendste Genie eines hervorragenden Meisters darf den Wetteifer nicht gefangen nehmen. Sieht man den Fleiss, die Ausführlichkeit und Eleganz, womit in der Bauschule der Dresdener Akademie jede Art der architektonischen Zeichnung behandelt wird, so möchte man nur wünschen, dass den jungen Künstlern dort, wie in München und Berlin, Gelegenheit geboten würde, bei grossartigen Bauführungen thätig zu seyn, um auch den Ernst ihrer Kunst frühzeitig empfinden zu lernen.

Antike Ornamente, Fruchtgehänge, Kapitälcr und Bautheile aller Ordnungen, von bedeutenden Dimensionen, und auf das Sauberste in Licht und Schatten gesetzt, sieht man hier, meistens nach Originalen von Thürmer, welcher auch mehrere der Gebäude zu Athen nach seinen Zeichnungen copiren lässt, andere sind aus Stuart entlehnt. Fast noch zahlreicher sind die selbsterfundenen Baupläne, mit zugehörigen Aufrissen und Durchschnitten, zu den verschiedenartigsten Gebäuden: katholische und protestantische Kirchen, Militär-Akademien, Arsenalc, Rathhäuser, Hauptwachen, Heilbäder, Gymnasien, Lustschlösser, Landhäuser, Wohn- und Wirthschaftsgebäude. Ein näheres Eingehen auf diese jugendlichen Entwürfe, deren Ausführung zum Theil unmöglich fallen dürfte, gehört nicht hieher; nur erwähnen wir eine vortreffliche, beinahe kolossale Zeichnung der Lorenzkirche zu Nürnberg, mit ihren beiden Thürmen, von F. W. Schäffer. Die Bekanntmachung derselben etwa im Steindruck, nur nicht verkleinert oder weniger ausgeführt, würde gewiss ein dankbares Unternehmen seyn.

Die Bauschule der Dresdener Akademie steht unter der Leitung der Professoren Siegel und Thürmer und des Zeichnenlehrers Heine. Thürmer's in Griechenland genährte, jugendliche Thätigkeit scheint besonders einflussreich. Von seiner eigenen Hand sehen wir mehrere höchst sauber ausgeführte Zeichnungen römischer Häusergruppen, nebst Facaden und Grundrissen zu Land- und Wohnhäusern. Letztere sind in dem sogenannten Italienischen Styl, wobei wir nicht umhin können, auf einen Uebelstand hinzudeuten, der in Deutschland beinahe zur Mode werden will: nämlich die übertriebene Sparsamkeit im Anbringen von Fenstern. Wie einst die französischen Tragiker die Wenigkeit der Personen für eine absolute Vortrefflichkeit hielten, und jeden ersparten Mitspielenden als eine Schön-

*) Man sehe die deshalb ergangene Rüge im Septemberheft des Berliner Kunstblattes von 1828. S. 248 u. 249.

heit mehr anrechneten, so dass die Könige und Helden ihre Grossthaten in unnatürlicher Einsamkeit vollbringen mussten; eben so glaubt man jetzt, es sey ein grosser Vorzug, dem Innern der Häuser möglichst das Licht zu entziehen, das in unseren Breiten zugleich wärmet und belebt, blos damit der Bau ein exotisches Ansehen erhalte, und die Baumeister sind nur zu oft gezwungen, dieser seltsamen Liebhaberei nachzugeben.

Auch die Leipziger Kunstakademie verwendet Fleiss auf die architektonischen Studien, die dort unter der Leitung von Geutebrück und Dietze stehen; man zeichnet nach Schinkel und nach wirklichen Gebäuden, und übt sich auch im eignen Erfinden. Wir erwähnen, als anziehend, einen Plan und Aufriss der Ludgerikirche zu Münster von Rossing, und einen geschmackvollen Entwurf zu einem Plafond von Eduard Pötzsch, von dem auch eine anmuthige Decoration eines Putzzimmers herrührte. — Nimmt man nun hinzu, dass ausser den jüngeren Architekten noch einige der älteren, sowohl zu Dresden als Leipzig, es nicht verschmäht hatten, die Ausstellung mit ihren Arbeiten zu bereichern; so wird man gestehen müssen, dass wenigstens aus diesem Kunstgebiet Dresden diesmal eine seltene Fülle darbot. Es ist indess die Architektur so ganz praktischer Art, dass elegante Zeichnungen allein durchaus keinen Maassstab geben für die wirkliche Meisterschaft. Die Bauführung selbst, sobald irgend etwas Grösseres, Ungewöhnliches hergestellt werden soll, verlangt eine unablässige Erfindung und Gegenwart des Geistes, die sich nicht in der Schule allein zur Virtuosität ausbilden lässt. — Wir glaubten dies hinzusetzen zu müssen, um bei dem gebührenden Lobe des Fleisses der Dresdener Bauschule nicht ungerecht zu erscheinen gegen das, was für die Ausbildung junger Architekten jetzt in Berlin geschieht.

Auch als Malerschule rechtfertigt die Akademie durch diese Ausstellung ihren Ruf. Zeichnungen nach Antiken und Gemälden, Acte, Studien und Kopieen aller Art waren in grosser Anzahl vorhanden, und durchgängig mit vielem Fleiss ausgeführt. Auffallend war eine Folge nach antiken Gypsen in Oel, grau in grau, ausgeführter Gemälde; eine Uebung, die wir nicht unbedingt empfehlen mögten, indem sie dazu verführt, auch beim Malen Licht und Färbung abgesondert zu imaginiren. — Viele Gewandstudien sind bemerkenswerth. Den Preis unter den akademischen Arbeiten verdienten aber unstreitig die in Oel gemalten zahlreichen Acte; allein auch hier könnte man die Zweckmässigkeit einer so mühsamen und sauberen Ausführung in Zweifel ziehen. Farbenstudien nach dem Nackten können nur die Absicht haben, die Töne des Wirklichen auffassen und treffen zu lernen; der auf die Ausführung verwandte Fleiss lenkt die Aufmerksamkeit nothwendig von dieser Hauptaufgabe ab, und doch giebt selbst der sauberste Act niemals ein erträgliches Gemälde. Einige von Hottenroth, einem früheren Schüler der Akademie, aus Paris eingesandte Farbenstudien überwandten deshalb alle jene Arbeiten, besonders zeichnete sich der Kopf eines Armeniers durch dreiste und glückliche Färbung aus (No. 643. des Katalogs.)

Als Folge dessen, dass der Lehrgang den geistigen Theil der Kunst nicht genugsam voranstellt, darf die Mangelhaftigkeit fast aller eignen Compositionen betrachtet werden. Hierin besonders tritt die Dresdener Schule auffallend hinter ihren Mitbewerber in München, am Rhein und in Berlin zurück. Kein Einfluss der Erfindungsgabe des Cornelius, von dem in der That der neue Geist in der Malerei, der fast in allen deutschen Schulen lebendig wird, zuerst geweckt worden, ist hier bemerkbar. Während die frömmelnde Naivität und pretiose Alterthümlichkeit allenthalben ausser Cours gekommen, steht sie hier noch in Gunst,

und, wie es scheint, nicht blos bei der Jugend, auch bei den Liebhabern. — Und das in Gegenwart der unsterblichen Werke der Gallerie! Fast sollte man glauben, die Vorbilder hülften in der Kunst zu nichts, ahmt doch jeder nur nach, was ihm obnehin das Richtige dünkt.

Fünf Federzeichnungen aus den Niebelungen von Westphal aus Schleswig: Wie Siegfried dem Alberich den Schwur abnimmt, wie Siegfried mit Brunhilden ringt, wie Siegfried mit den Sachsen stritt, wie Hagen und Volker Chriemhilden nicht begrüßen wollen, und wie Chriemhilde den Siegfried findet (No. 177 bis 180 des Katalogs), erinnern freilich an Cornelius gewaltige Darstellungen aus demselben Kreise der Dichtung; allein wahrscheinlich erhielt dieser junge Künstler die Anregung dazu nicht in Dresden, und unverholene Nachahmung ist überhaupt nicht das Lobenswerthe. Ein Oelgemälde von eben demselben erscheint in Gedanken und Ausführung gleich bizarr: Heimdal, der Wächter Walhalla's, kündigt den Göttern ihren Untergang an. (No. 204.) Eine langgestreckte nackte Gestalt, an dem schmalen Rande eines Felsenabhanges stehend, wird durch einen grellen Lichtschimmer gestreift, der aus dem Abgrund heraufzuhlitzen scheint, der unter dem Felsen sich aufthut. In der Ferne ballen sich unerkennliche verworrene Gestalten, denen jener Nackende mit heftigster Anstrengung und wilder Geberde ihren Untergang zuruft. Man sieht, dass es dem Erfinder eines solchen Bildes an Muth nicht fehlt, wohl aber fürs Erste noch an Einsicht über die Grenzen der Poesie und Malerei. Die Behandlung in Oel verräth den Anfänger; den übrigens unser Urtheil nicht abschrecken möge, seiner eigenen Einsicht zu folgen, bis er wahrnimmt, dass seine Gemälde nicht blos durch Seltsamkeit anziehen.

Von ganz anderer Art sind die Findung Moses, von August Richter, 'jetzt in Rom (No. 10.), und der Abschied des jungen Tobias, von C. Petchel (No. 471.): niedlich, zart und zierlich, aber farblos, nichts sagend und manierirt; so dass unser Vorgänger wohl mit Recht bemerkt, der Kunstverein habe durch den Ankauf derselben nicht sowohl die Bilder selbst sehr hoch stellen, als vielmehr der edleren historischen Composition eine Ermunterung gewähren wollen. Beide Arbeiten sind übrigens nur klein, und in der Findung Moses knieen die weiblichen Gestalten in knappen Gewändern recht artig am Wasser. Das Wunderland Aegypten ist durch nichts angedeutet; wie sehr hätte in dieser Beziehung der Vorgang belebt werden können!

Erfrent wurden wir durch einen Carton eines noch sehr jungen Künstlers, Carl Kuehler aus Taubenheim, Schülers, wenn wir nicht irren, des Professors Hartmann: Der rasende Roland ringt völlig nackt mit dem geharnischten Rodomonte auf der von letzterem erbanten Brücke; (Ariost O.F. Canto XXIX.) das Erstaunen des grimmigen schwerlöthigen Kriegers, einem solchen Gegner sich nicht gewachsen zu finden, und die blinde Wuth Rolands, der sich mit seinem Feinde ins Wasser stürzen will, sind trefflich ausgedrückt. Zwar könnte man Roland mächtigere Formen wünschen, und, trotz der Raserei, mehr Adel der Züge; auch sieht man wohl, dass der Zeichner des Modells nicht ganz mächtig war: allein bei alle dem können wir nicht umhin, dem jungen Künstler ein ermunterndes: Glück auf! zuzurufen. Die Aufgabe ist so neu, die Auffassung so energisch, die Gruppe bietet so glückliche Gegensätze, dass dieser Carton wohl verdiente, in einem gleich grossen Gemälde ausgeführt zu werden. (Ist im Katalog nicht verzeichnet.)

Weniger glücklich war Fr. Schubert in der Wahl des Inhalts eines nicht minder grossen Cartons: Thetis bittet dem Zeus um Sieg für die Troer, nach Homers Ilias 1. v. 492 und folg. (No. 721.) An sich wäre freilich die Scene hehr und majestätisch genug, auch im edelsten Sinne malerisch; allein bis jetzt ist es, ausser Rafael und vielleicht Giulio Romano, noch keinem neueren Maler gelungen, den Vater der Götter durch etwas anderes als blosse Aeusserlichkeiten darzustellen. Das endlose Haar, das gesenkte Haupt, den krausen Bart, die hergebrachte Tracht wissen alle treulich zu wiederholen; aber immer fehlt nun, was diesen Koloss zum Gott machen soll. Freilich tragen unsere Mythologen die Schuld, welche in der Darlegung des alten Glaubens gerade das Lebensprinzip, das Religiöse, weglassen. Aber niemand wage sich zu dreist an die Götter des Olympos; die Heroen sind leichter zu fassen. Auch in dem vorliegenden Carton ist Thetis weit vorzüglicher als Jupiter, die Bitte ist in ihrem Angesicht und in dem Hinaufblicken zum Vater der Götter, sehr wohl ausgedrückt; indess, wenn ich nicht irre, mit einer Erinnerung an Flaxmann.

Noch weniger können wir den Carton No. 520. von B. J. Törmer, Schüler des Prof. Vogel, loben: Christus mit Petrus auf dem Meere, wozu die Farbenskizze No. 546. gehört. Den Gewändern ist weit mehr Sorgfalt zugewandt als den Personen: und doch sind diese der Heiland der Welt und der erste der Apostel!

Wohl angeordnet ist dagegen ein anderer Entwurf: der Tod Jacobs, von Richter, (wahrscheinlich dem Urheber der schon erwähnten Findung Moses) worin das Streben nach tieferer Auffassung unverkennbar sich ankündigt.

Genug von diesen historischen Versuchen! — Absichtlich verweilen wir gern bei den Arbeiten jüngerer Künstler; die Kritik hat bei ihnen das dankbarste Geschäft, indem sie hoffen darf, von Einfluss zu seyn.

Die Sculptur scheint jetzt in Dresden der öffentlichen Gunst unter allen verwandten Künsten am wenigsten sich zu erfreuen, auch ist die Zahl der ihr sich Widmenden nur gering. Von den unter Leitung des Bildhauers Matthaei modellirten Arbeiten dürften die von Gescheidt die gelungensten seyn; (bes. No. 327.) es sind architektonische Ornamente nach der Antike. Ein Basrelief von Fr. Funk, Schüler des Prof. Pettrich, nach einer Skizze des verstorbenen Prof. Vogel in Gyps modellirt, (No. 640.) stellt den Vorgang Matth. XVIII. dar, wo Christus den rangsüchtigen Jüngern ein Kind zum Muster empfiehlt. — Fast mögte man die Wahl eines solchen Moments für ein plastisches Werk verwegen nennen; selbst dem geübtesten Meister dürfte die hier verlangte Geistigkeit des Ausdrucks in der farblosen Plastik schwer fallen. Allein die Eigenthümlichkeit der Kunst ist in diesem Werke gänzlich verfehlt. Composition, Gestalten und Gewandung scheinen für ein Gemälde erfunden*); wie konnte der Künstler, dem es an Fleiss nicht zu fehlen scheint, einen solchen Missgriff thun?

Um desto mehr im edelsten Sinne der Plastik gedacht, erscheint der Entwurf eines Basreliefs von Rietschel, dem aus der Nähe Dresdens gebürtigen Schüler unseres Rauch, Joseph empfängt in Aegypten seinen Vater Jacob, dem ein langer Zug von Söhnen, Weibern,

*) Ich erlaube mir, hier auf meine Abhandlung: Ueber den Unterschied der plastischen und malerischen Composition (Berlin, 1815, bei Reimer) zu verweisen.

Heerden und Reichthümern folgt. Nur eine Zeichnung (No. 540.); aber jede Gestalt deutet hier auf die Ausführung im Runden. Poesie der Erfindung und Tiefe des Gefühls machen diese Reihe von Blättern zu einer der schönsten Zierden der Ausstellung. Besonders da, wo die Handlung sich gleichsam concentrirt, wo Joseph, seines überschwellenden Herzens nicht mehr mächtig, auf den alten Vater mit offenen Armen zueilt, sind die Hauptgestalten, so wie die nächstfolgenden Gruppen zu beiden Seiten überaus anziehend, von höchster Schönheit, Fülle und Lebendigkeit. Vielleicht ist indess der Zug im Gefolge des ergrauten Patriarchen zu lang ausgedehnt, denn es lässt sich kaum leugnen, dass in den entferntesten Gestalten das Interesse allmählig er stirbt. Auffallend wird dies aber nur dadurch, dass Rietchel seiner reichen Composition einen so viel höheren Werth zu geben wusste, als den eines blossen Figurenstreifens, wie sie die Ausfüllung eines langen Frieses zu verlangen pflegt; an sich sind jedoch die entfernteren Figuren von grosser Schönheit.

Ein weiblicher Reliefkopf in halber Lebensgrösse von ebendemselben verdient als Probestück der Ausführung in Marmor Beachtung. Dreistigkeit in der Behandlung des schwierigen Materials ist erst die Frucht langer Uebung. Die Sculptur ist gewissermassen eine doppelte Kunst; nachdem durch Zeichnung und Modellirung bereits einmal Alles geleistet worden, beginnt die Arbeit in dem spröderen Stoffe wieder von vorn.

Drei Marmorbüsten, Sr. Majestät des regierenden Königs, seines hochseligen Bruders und des künftigen Erbprinzen, Herzogs Friedrich August von Sachsen, von Joseph Herrmann in Rom, sind bereits von dem früheren Berichterstatter erwähnt, so wie die Gruppe der Fischerin mit dem Knaben neben ihr, in Gyps, von Runge, ebenfalls aus Rom eingesandt. Letztere ist im Sinne der von Rudolph Schadow zuerst mit so vielem Glück in die neuere Sculptur eingeführten idealisirten Darstellungen aus dem Leben. Die Auffassung der Ruhe, welche der Moment erfordert, ist trefflich gelungen; das lässig sitzende Mädchen lauscht auf die scheue Beute. Als glückliches Motiv ist eine Eigenthümlichkeit der italienischen Fischertracht benutzt, die Haare werden durch ein Netz zusammengehalten, und der Knabe spielt mit einem Fisch. Uebrigens thut eine gewisse Sentimentalität in der Fassung der Hauptgestalt, die deshalb auch zu schwächlich und zart gehalten ist, der plastischen Gediegenheit Eintrag; wogegen der Knabe einer unvollkommenen Natur treu nachgebildet worden und mit jener im Widerspruch steht.

Endlich können wir nicht umhin, der Arbeit eines ganz jungen Anfängers Erwähnung zu thun, eines Zöglings der Leipziger Kunstakademie, Namens Carl Dietrich. Dieser hat den Kopf eines Knaben mit so glücklicher Unbefangenheit dreist und treu nach dem Leben modellirt (No. 324.) und mit so ächt künstlerischem Sinn für die Anmuth jugendlicher Formen, dass sich für die Zukunft die schönsten Erfolge voraussehen lassen. Auch in einer idealen Bildung hat derselbe sich schon versucht, durch Modellirung eines Heros (No. 325.); es ist aber blos eine Actfigur, und das Unbestimmte, worin hier die Phantasie des Künstlers sich verloren hat, indem bei diesem Helden, wie bei tausend ähnlichen, sich weiter gar nichts denken lässt, mag ihn vor jenem Abweg warnen, der der neueren Plastik so oft gefährlich geworden ist.

Ueberhaupt zeigt in den ausgestellten Arbeiten der leipziger Kunst-Akademie, unter Leitung des Directors Veit Hans Schnorr, sich ein lebhaftes Bestreben unmittelbar aus der Natur zu schöpfen. Studien aller Art liegen vor, manchmal nach Gegenständen, worauf

blos der Zufall die Wahl gelenkt zu haben scheint, auch fehlt es nicht an Proben aller sonstigen Uebungen, die auf Kunstschulen herkömmlich sind. Vielleicht liesse sogar sich eine gewisse Unstätigkeit rügen; jedoch sind wir von dem näheren Verhältniss nicht unterrichtet. Neben dem Director und Herrn Geutebrück, der, wie schon bemerkt, die Baukunst lehrt, leiten die Herren August Dietze und Friedrich Brauer die Anstalt. Eine eigene Art eleganter kleiner Portrait-Zeichnungen, mit einzelnen farbigen Strichen belebt, (Bleistift und Kreide), scheint in Leipzig sehr beliebt zu seyn; sie sind aber mehr niedlich als geschmackvoll.

Versprechend scheinen insbesondere die sehr mannigfaltigen Studien und Versuche von F. Giessmann und Roardo Böttger; letzterer hat fast in allen Gattungen, selbst im Kupferstich, Proben ausgelegt. Einen nach der Natur gezeichneten Löwenkopf von ihm (No. 138.) hat der Kunstverein angekauft (so wie einen anderen von F. E. Lehmann), mehrere Löwenstudien von Giessmann, obgleich in kleinerem Format, waren gleichfalls beachtungswerth.

Mit der Akademie zu Dresden steht eine Kunstschule in Verbindung, unter Leitung des Inspektors Arnold, des Professors Carl Richter für das landschaftliche Fach, und der Herren Rentsch und Baumann als Zeichenlehrer. Nach den ausgelegten Arbeiten scheint die Frequenz bedeutend. — Die technische Bildungs-Anstalt, unter Linke und Puschner zählt drei Klassen, und in der Freimaurer Schul-Anstalt wird ebenfalls gezeichnet. Der wohlthätige Einfluss dieses allen Ständen zugänglichen Kunstunterrichts zeigt sich in den ausgestellten, grossentheils sehr geschmackvollen Proben sächsischer Industrie. Die Meissner Zeichenschule, unter der oberen Leitung des Professors Hartmann und den Lehrern Arnhold, L. Richter und Scheinert steht in Verbindung mit der dortigen Porcellanmanufactur. Sepia- und Federzeichnungen, hübsche Blumen und Früchte in Gouache und Aquarell entsprechen dem Zweck der Anstalt. Ausgezeichnet waren die von Paris eingesandten Arbeiten eines ehemaligen Schülers, blühende Cactuszweige und ein Strauss Stiefmütterchen, von Starke aus Meissen.

Von den übrigen Zierden der Ausstellung sind so ziemlich alle bedeutenderen von meinem Herrn Vorgänger bereits erwähnt und charakterisirt. Das auffallende Uebergewicht der landschaftlichen Arbeiten, was Zahl, Werth und sogar die Dimension der Bilder betrifft, so wie die zunehmende Liebe für das sogenannte Genre sind ihm nicht entgangen. Sogar manche Gemälde, die man ihrem Inhalte nach zur Geschichtsmalerei zählen muss, gehören durch die Kleinheit des Formats und die Art der Ausführung eher in jenes minder ernste Gebiet, das auf die höchsten Eindrücke, welche die Malerei geben kann, freiwillig verzichtet.

Mit Recht wird die Reihe mit dem Raube der Proserpina von Hartmann eröffnet, welcher Künstler wahrlich nicht bloss als Director der Dresdner Akademie den ersten Rang einnimmt. Wenige deutsche Meister dürfen ihm, was Ernst und Tiefe der Erfindung betrifft, an die Seite gestellt werden, und die eigenthümliche Mannigfaltigkeit in den Gegenständen, wie in der Art der Ausführung, zeichnet ihn noch mehr aus. Man sollte oft glauben, dass so verschiedene Werke nicht alle von Einem Urheber herrühren könnten.

Das diesjährige Stück, wiewohl es allen anderen, die für die Ausstellung gearbeitet haben, schwer werden sollte, ihm gleich zu kommen, gehört nicht eben zu den Werken Hartmanns, die wir am höchsten stellen. Bei weitem anziehender ist die voriges Jahr vollendete reiche Composition: Homer singt den versammelten Griechen die Schlachten vor Ilium, von der wir uns nicht versagen können, hier eine Schilderung einzuschalten. Gegen die linke Seite des Bildes steht der begeisterte blinde Sänger, mit dem Antlitz dem Eingange eines dorischen Tempels zugekehrt, der zur Rechten sich erhebt. Ringsumher, besonders auf den Stufen und zwischen den Säulen des Porticus, haben die Hörer sich herangedrängt, so dass der vordere Raum frei bleibt und die Composition sich schön vertieft. Aber so zahlreich die Versammlung auch ist, und so mannichfaltig die Stellungen, herrscht weder Verwirrung, noch Unruhe, oder ängstliches Treiben. Alle hängen am Munde des Sängers, alle behaupten die eingenommene Stellung. Die Grade der Aufmerksamkeit, die verschiedenen Arten der Theilnahme bei Jünglingen, Männern, Greisen, Frauen und Jungfrauen, sind mit eben so tiefer Wahrheit, als poetischer Fülle dargestellt. Väter bedeuten die reiferen Knaben aufzuhorchen, Mütter beschwichtigen die kleineren Kinder; Ein Interesse vereinigt alle, das sichtbar von dem ehrwürdigen Sänger ausgeht, der in ihrer Mitte steht, und von dessen Vortrag keiner ein Wort verlieren will. Zwei zur Linken sich umschlungen haltende Jünglinge scheinen ganz versunken in Aufmerksamkeit, gegenüber horcht ein munterer Knabe zwischen den Knien seines Vaters, und vergisst der Spiele; bei jeder Figur freut man sich, die innere Stimmung zu errathen. Besonders malerisch und zugleich eben so wahr als mannigfaltig ist die Art, wie die entfernten sich zwischen den Säulen des Porticus vertheilt und an diesen emporgerichtet haben, um möglichst bequem zu hören und zu sehen. Mehrere Kränze zu den Füßen des Sängers lassen errathen, dass dessen Vortrag, zu immer gleichem Entzücken der Versammlung, schon lange gewährt hat. Der Farbenton, worin Hartmanns Arbeiten vorzüglich eine ganz besondere Mannigfaltigkeit entwickeln, die bis an völlige Verschiedenheit der Verfahrungsart gränzt, ist hier einfach, heiter, mild und wohlthuend. Jener höhere Zauber der Farbe und Beleuchtung, worin die neueren deutschen Malerschulen mit einander wetteifern, ist indess allen seinen Werken fremd; sie erinnern hierin, so wie durch die Wahl der Gegenstände und die Art der Fassung derselben, um sie dem Interesse des Beschauers darzubieten, an eine frühere Zeit. — Unter den diesmal ausgestellten Bildnissen Hartmanns zeichnete besonders ein männliches, durch poetische Energie im Wiedergeben der Eigenthümlichkeit, sich vortheilhaft aus. Wer sich wundern sollte, bei einem blossen Bildniss der Poesie erwähnt zu finden, darf sicher seyn, dass auch die dichterische Charakterbildung ihm noch ein Geheimniss ist.

Die Arbeiten von Pochmann, Rentsch, Kersting und August Schmidt glaube ich, nach dem darüber schon Gesagten, übergehen zu dürfen. Die vier Menschenalter von Retzsch haben uns minder angesprochen, als eben dieses Künstlers geistreiche Compositionen zum Shakespear. Von dem Vertrauten des grossen Britten hätten wir mehr Kraft der Poesie und der Ausführung erwartet. Wie dichterisch rundete dafür sich Daeges herrliches Bild auf der letzten Berliner Ausstellung*), das im Wesentlichen ganz denselben

*) M. s. Berliner Kunstblatt, September 1828. S. 259,

Gedanken ausprägt; nur hat Retzsch die Allegorie eines Lebensweges, einer Pilgerfahrt festgehalten, und die vier mit den Jahres- und Tageszeiten paralleisirten Momente in eben so vielen besonderen Gemälden dargestellt. Bloss das erste Bild: der Frühling, der Morgen und die frohen Spiele der Kindheit, erschöpft sich in einer wirklich poetischen Idee, und ist deshalb auch befriedigend in der Ausführung. Schon in dem zweiten, wo ein Mädchen einem wandernden Jüngling eine Rose darreicht, will die Verbindung der Begriffe von Sommer, Mittag, Jugend und Liebe nicht recht harmonisch einklingen; das Bild einer Begegnung auf dem Lebenswege ist zu frostig für die Malerei, und das Darreichen einer Rose zwar sentimental genug, allein in Betracht der Darstellungsmittel, die der Kunst zu Gebote stehen, ein sehr schwaches Motiv, zumal da es durch den lechzenden Hund, der, um die Mittagshitze anzudeuten, der Gruppe beigegeben ist, eine etwas verfängliche Ergänzung erhält. Immer ist indess in diesem Bilde noch eine Ahnung von Freude bemerkbar. Aber warum schreitet das männliche Alter, wieder durch einen Wanderer angedeutet, ganz verlassen und einsam auf der abendlichen Lebensbahn, und doch zierlich und abgemessen (um nicht zu sagen kokett) unter der schweren Bürde, besonders da der Herbst mit seinen Früchten zugleich mit gemeint und dargestellt ist? Warum kniet auf dem vierten Bilde der müde Greis mitten im Schnee, scheinbar auf nächtlichem Wege erschöpft niedergesunken, und sein Ende erwartend? Wol nur um die Allegorie durchzuführen, und daneben die fromme Idee der Anbetung eines rohen Crucifixes in einer mondhellen Winternacht anzubringen? — Ich habe bei dieser Folge von allegorischen Bildern, mit Ausnahme der Spiele der Kindheit auf dem ersten derselben, den Nebeneindruck eines von wenig Freude erhellten, verdrossenen Daseyns nicht überwinden können, der, wie eine Stimme des Missmuthes, daraus hervorspricht. Man wird zwar dieser Beurtheilung entgegensetzen, sie betreffe bloss den Inhalt; allein der Inhalt eines Werkes gehört mit zur Kunst, und die Verdrossenheit und Unlust des allegorischen Gedankens trägt hier die Schuld der kraftlosen Ausführung, sowohl was die Zeichnung betrifft, als die Farbe und Behandlung. Uebrigens schien es um so mehr Pflicht, auf diese Bilder einzugehen, da viele Künstler neuerdings einem Hang zum Emblematischen nachgeben; wird doch weiterhin sogar eine emblematische Landschaft, das Werk eines berühmten Meisters, erwähnt werden müssen, deren Verdienste zuverlässig nicht malerisch sind.

Bei den Genre-Bildern weiss ich den schon gegebenen Nachrichten kaum etwas hinzuzusetzen. Der Sonntagsmorgen von Hantzsch (No. 5.) ist eine Idylle, von wahrhaft poetischem Zauber. Man blickt in eine Bauernstube, die einige Wohlhabenheit verräth und zur sonntäglichen Feier säuberlich gekehrt ist. Im Fenster grünt ein Geranium in der Morgensonne; an der Wand tickt eine Holzuhr. Die Mutter, schon im steifen Putz, mit weisser gefalteter Flügelhaube, sitzt, um das vor ihr stehende Töchterchen geschwind noch fester zu schnüren, die mit herzlichem Wohlgefallen auf ihre neue Schürze blickt. Auf dem Tisch liegt ein Gesangbuch, mit wohlgefaltetem weissen Schnupftuch darauf, nebst einer Blume. Kann ein malerischer Gedanke harmonischer durchgeführt seyn? Wohl mögten wir dem Künstler wünschen, mit eignen Augen sich zu überzeugen, mit welcher Geschicklichkeit man dergleichen Dinge jetzt in Paris ausführt, wo leider nur zu oft die Poesie der Erfindung abgeht. Allein, so wie die Idylle in der Poesie die sauberste Ausführung verlangt, so giebt auch in der Malerei der Vortrag diesen Gegenständen erst ihren höchsten Werth. Zwar hat Hantzsch auch hierin schon viel geleistet, aber mehr bleibt zu erreichen noch übrig.

Ohne Zweifel hat auch blos der geschicktere Vortrag in einem anderen Bilde dieses Künstlers den sächsischen Kunstverein bewogen, ihm vor diesem den Vorzug zu geben. Es stellt einen ruhenden Jäger dar (No. 4.) und ist in der Haltung allerdings vorzüglicher.

Poetisch erfunden sind auch die Bilder von Simon Wagner (No. 161.) und Arnold (No. 735 und 736.), der die Ausstellung zugleich durch eine Reihe Bildnisse bereichert hatte. Die schlittensfahrenden Kinder von Georgi in Leipzig (No. 17.) geben ein heiteres Bild jugendlicher Fröhlichkeit, nur ist die Farbe in dem trefflich gedachten Gemälde gar zu verwaschen und kraftlos. Das Portrait eines Juden von eben demselben (No. 19.) empfiehlt sich auch mehr durch die charakteristische Auffassung, als durch die Farbe, obwohl diese hier weit gelungener ist, als dort. Die Wirthsstube von Otto Wagner (No. 487.) ist in Zeichnung und Farbe hart; und in dem sehr brav nach der Natur gemalten Kreuzgang des Münsters zu Zürich (No. 16.) ist die mittelalterliche Staffage besser gedacht als ausgeführt. Carl Grolig hat die Gesellschaft an einem Winterabend in einem sehr besuchten Erlustigungsort bei Dresden (No. 213.) nicht ohne Humor und treu nach der Natur dargestellt; der den ganzen Saal erfüllende Tabaksdampf hüllt alle Gestalten in einen sozialen Nebel. Minder ansprechend sind der Schlosshof No. 429. und ein paar Landschaften von eben demselben (No. 500 und 501.); dagegen ist bei dem Wohnzimmer No. 438. die Wahrheit der Natur der Ausführung glücklich zu Hülfe gekommen. Die gelungene Komik in Preller's Barentanz (No. 6.) ist bereits von dem früheren Berichterstatter anerkannt, und es nur noch zu bemerken, dass viele jugendliche Talente mit Vorliebe der Genremalerei sich widmen: G. A. Niemann aus Stralsund; Fr. G. Lange, Schüler von Hartmann; M. Bandorf, Schüler von Rösler; E. Junige, Schüler von Naake; Mathilde Schelcher u. a. Sicherlich ist dagegen auch nichts einzuwenden, zumal da man es keinem Künstler verdenken kann, wenn er bei der Richtung, die er seiner Bildung giebt, auch auf Neigung und Absatz Rücksicht nimmt, und das Erhabene sich am wenigsten erzwingen lässt.

Ueberhaupt wird bei dem reger sich entwickelnden Kunstleben in Deutschland die Stellung der Künstler allmählig eine andere. Bisher waren es grösstentheils die Regierungen allein, welche die Künste beförderten, und die Aussichten der Schüler beschränkten sich fast nur darauf, entweder Hofmaler oder Lehrer an Akademien und Kunstschulen zu werden; die übrigen waren, mit wenigen seltenen Ausnahmen, als Verunglückte anzusehen. Jetzt mehrt sich durch die steigende Theilnahme, welche den Künsten vom Volke selbst gewährt wird, die Zahl der Künstler in so rascher Progression, dass die meisten nur von dem Absatz ihrer Arbeiten leben müssen; eine unter den jetzigen Umständen für das wirkliche Talent gewiss nicht abschreckende Aussicht. Wohl aber ist es allen zu rathen, durch eifrigste Anstrengung sich des Beifalls zum voraus zu versichern. Nur auf diese Art erhält die Kunst ihre naturgemässe Stellung, repräsentirt, jede in den ihr angewiesenen Gebieten, die Richtungen des öffentlichen Geistes, wird national, zeitgemäss und selbstständig. Alles Erkünstelte ist innerlich leblos, unwahr und hinfällig. Der hohe Sinn des deutschen Volkes hürgt dafür, dass es auch den edelsten Bestrebungen nie an gebührender Anerkennung fehlen werde. Um so weniger suche eine verstandlose Kritik den Künstlern und dem Volke das zu verleiden, was der Mehrzahl von beiden zusagt und lieb ist.

Nur sind bei der Genremalerei, eben damit sie des gewünschten Beifalls sicher seyn dürfe, zwei Dinge nicht ausser Acht zu lassen.

Unerlässlich ist zuvörderst Poesie des Inhalts. Mag man immerhin jetzt in Frankreich, selbst bei manchen Werken der beliebtesten Meister in dieser Gattung, sich völlig ohne dieselbe behelfen und bloß auf die Ausführung sehen: der poetische Sinn des Deutschen wird nie das alltäglich Leere, Nichtssagende mit Wohlgefallen aufnehmen. Zwar mögte eine kunstanfeindende, hochtrabende Aesthetik uns überreden, dass die Genre-Malerei ihrem Wesen nach schlechthin unpoetisch sey; allein mit demselben Rechte müsste man auch die Idylle, nebst der ganzen komischen Poesie, in das Gebiet der Prosa verweisen. Hat man doch sogar die Landschaftmalerei, das Portrait, und was nicht alles sonst noch? aus ganz allgemeinen Gründen angefochten und herabgesetzt; aber immer ist es bei solchen Behauptungen bloß die individuelle persönliche Neigung, welche sich mit dem Ansehen absoluter Kunstforderungen brüstet. So zudringlich es seyn würde, jemanden zu nöthigen, sich mit Kunstgebilden zu umgeben, die ihm nicht zusagen; eben so vermessen ist jene schläfrige Verwerfung des angeblich nicht Idealischen, welche die Natur selbst mit dem stehenden Beinamen „der gemeinen“ belegt. Die alltägliche Wirklichkeit ist voll von ächt poetischen Motiven, es bedarf bloß des empfänglichen Künstlersinnes, um davon angeregt zu werden. Man sehe dies strickende kleine Mädchen von Arnold (No. 736.), das so emsig, klug und selbstzufrieden über erhaltenes Lob auf seine Arbeit blickt; oder Wagners arme Familie (No. 461.), die mit inbrünstiger Andacht vor dem spärlichen Mahl ihre Hände zu dem Geber alles Guten faltet. — Uebrigens ist es nicht das Verzichten auf den innern Werth, welchen der Gedanke dem Kunstwerke giebt, was wir von unsern Künstlern fürchten; sie bewähren sich durchgängig hierin als ächte Deutsche. Aber von der einen Seite droht die Sentimentalität mit kränkelnder oder bloß fingirter Zartheit der Empfindungen. Von der andern jene altkluge Lehrhaftigkeit, die uns mit gemalten Predigten, moralischen Gleichnissen und Beispielen zur Bilderfibel zusetzt, allein, gerade wo sie am gedankenreichsten zu seyn wähnt, unerträglich prosaisch und frostig wird. Endlich wird nur zu oft die Grenze der Kunst verkannt, indem man dem Beschauer zumuthet, einen vielleicht sehr poetischen Inhalt zu errathen, der aber nicht zur pittoresken Anschaulichkeit gebracht worden oder derselben gar nicht fähig ist, wo denn das vielleicht mühsam ersonnene Bild eben so schaal aussieht, als wäre es wirklich ohne Gedanken zusammen gewürfelt.

Gleich unerlässlich, allein in Deutschland noch dringender zu empfehlen, weil sie mehr verabsäumt wird, ist in diesem Gebiet die geistreiche und genaue Sauberkeit der Ausführung, woran wir schon oben erinnerten. Nur zu oft glauben unsere Künstler, sich dieser ganz überheben zu können, und verachten wol gar die technische Vollendung als blosses Machwerk und knechtischen Fleiss. Die Kleinlichkeit bei grossartigen Aufgaben ist freilich ein armseliger Ruhm; aber das Gemüthliche, im Einzelnen fein Bemerkte, will auch gemüthlich und fein ausgeführt seyn. Wie in allen Künsten entscheidet in der Malerei der Vortrag über den Beifall, und muss dem Inhalt angemessen seyn, um sich desselben zu versichern. Kein Theil der Ausführung aber ist in der Hand des ächten Meisters so ganz mechanisch, dass Erfindung, Geist und Anmuth sich nicht darin zeigen könnten. Das wahre Kunstwerk ist durch und durch beseelt und gedankenreich. Was hier gemeint ist, mögen zum Theil die Werke lehren, womit Bürkel und Adam in München, so wie Klein in Nürnberg diese Ausstellung bereicherten; auch können wir nicht umhin, des meisterhaften Bildes von L. Richter, Lehrer an der Zeichenschule zu Meissen, hier Erwähnung zu

thun. Es stellt ein Wirthshaus in der Nähe von Tivoli, dessen weibliche und männliche Bewohner, nebst einem Paar Reisenden, mit so geistreicher Wahrheit und gelungener Ausführung dar, dass es Aller Blicke auf sich zog (No. 472.). Gehoben wurde der Reiz der einfachen Handlung durch die herrliche, besonnte Landschaft. Durch ähnliche Vorzüge empfahl sich No. 494. eine von Vogels in München treu nach der Natur aufgenommene landschaftliche Darstellung mit meisterhafter Staffirung von Bürkel. Mehr noch wird in dieser Rücksicht jetzt in Paris verlangt und geleistet, wo die Kunst sogar ganz in Aeusserlichkeiten sich zu verlieren droht.

Ueberhaupt dürfte es gerathen seyn, die selbst im Französischen nichtssagende Benennung der Genre-Malerei ganz aufzugeben, indem sie zu der Ansicht verleitet, dass in solchen Bildern der Inhalt gar nicht in Betracht komme. Warum heissen nicht alle gemüthliche Darstellungen des alltäglichen Lebens schlechtweg Idyllen, was sie wirklich sind? Die Forderung eines poetischen Gehalts würde zugleich dadurch mit ausgedrückt. Herrscht in Vossens Idyllen, in dessen meisterhafter Luis-, ja selbst in Gothe's Hermann und Dorothea nicht derselbe, die Wirklichkeit poetisch reproduzirende Geist, wie in jenen Gemälden? Das zuletzt erwähnte Beispiel bezeichnet zugleich die Stelle, wo diese Dichtungsart, so wie die entsprechende idyllische Malerei, in den grossartigeren episch-historischen Styl übergeht. — Alle fröhlich humoristischen Darstellungen dagegen, von den derbsten bis zu den feinsten und schalkhaftesten, verdienen unter dem Namen der komischen Malerei zusammen gefasst zu werden. Warum misgönnt man dem witzigen Kunstwerk eine Benennung, die ihm zukommt, und den geistigen Werth desselben ankündigt? Ist die komische Malerei nicht eben so ehrenwerth, als die gleichnamige Poesie, der sie beinahe in allen Richtungen gegenübertritt? Ist Pistorius nicht in manchen seiner Bilder ein ächter Komiker? — Was noch sonst unter dem Namen der Genre-Malerei befasst zu werden pflegt, Stillleben, Interieurs u. s. w., bedarf keiner allgemeinen Bezeichnung.

Der Hochmuth der französischen Akademiker, welche einst nur Geschichtsmaler und höchstens Landschaftler zu Mitgliedern aufnahmen, hat alle minder vornehmen Künstler mit der Benennung *Peintres de Genre* belegt, und dadurch als nicht zulässig in die Akademie bezeichnet. Aber so wenig man sämmtliche nicht erhabenen Gattungen der Poesie unter einem abschätzigen Namen zusammenwirft, lässt sich auch in der Malerei eine so nichtssagende Nomenclatur rechtfertigen; historische und religiöse Darstellungen in lebensgrossen oder kolossalen Gestalten bleiben darum doch in ihrer Würde ungekränkt.

Unter den zahlreichen Landschaften zeichnen die von Dahl durch Fleiss, Sicherheit und Eleganz sich vor den übrigen aus, an der Gleichheit des Styls erkennt man in allen denselben gewiegten Meister. Die Grossartigkeit nordischer Meeresküsten, mit ihren Nebeln und schaurigen Bergeshöhen, ist in diesen sanften Bildern gleichsam gemildert und ansprechender gemacht. In Dahls Schüler, dem Norweger Fearnley, kündigt sich ein kräftiger Naturdichter an. Das Wilde, Oede des Nordens lässt sich kaum mit mehr Wahrheit wiedergeben, als in dem Bilde No. 459., welches der sächsische Kunstverein angekauft hat. Zwei andere Schüler Dahls, Gille und Kummer, zeigen bis dahin noch minder deutliche Eigenthümlichkeit.

Oehme's und Crola's Arbeiten sind schon im vorigen Heft dieses Blattes charakterisirt, so wie die Werke mehrerer anderer Landschaftler; allein bei einem ganz eigen-

thümlichen Werk des berühmten Friedrich können wir nicht umhin, etwas länger zu verweilen. Es ist das Bild No. 745., das Innere einer Kirche. Nicht Perspectivgemälde, nur wenige Pfeiler des Chores stehen noch aufrecht; nicht Architekturbild, dazu ist das Baukünstlerische zu wenig verstanden und ausgeführt; nicht Landschaft, denn gar wenig ist hier dem Blick geboten. — Wo finden wir einen Namen für solche Eigenthümlichkeit? Es ist eine Art pittoresker Kritik oder Satyre auf den jetzigen Zustand der christlichen Kirche, symbolisch dargestellt. Auf einem der grössten Gemälde der Ausstellung (wo nicht dem allergrössten, denn Kleinheit der Dimensionen herrscht überall vor), von bei weitem mehr Höhe als Breite, sehen wir die wenigen noch übrigen Pfeiler des Chores einer verfallenen Kirche schmucklos sich erheben. Die Wölbung ist eingestürzt, die Fenster sind verschwunden, nichts steht noch aufrecht als das nackte Gemäuer. Des Bewurfs und aller Zierlichkeit beraubt, halten nur die wohlgefugten Bausteine noch fest zusammen, wiewohl auch an ihnen hin und wieder Gewalt versucht zu seyn scheint. Die Trümmer des Eingestürzten liegen in der Mitte wüst durch einander. Wind und Wetter finden von allen Seiten unverwehrt den Eingang. Allein in dem Einsturz-drohenden, entehrten Heiligthume hängt noch, gerade in der Mitte des Gemäldes, das Bild des Gekreuzigten, ein grosses Crucifix, wie es wohl in älteren Kirchen, am Ende des Hauptschiffes, über dem Eingang des Chores angebracht zu seyn pflegt, und die Ketten, die es schwebend erhalten, scheinen zugleich den Bau vor völligem Auseinanderfallen zu sichern. Ein grünes Schlingkraut windet sich symbolisch um das Bild des Alllebendigen, und der Blick dringt hinter ihm durch die Oeffnung des grossen mittleren Chorfensters in den Glanz des Abendhimmels, wie er kurz vor Sonnenuntergang mild und gelblich den Westen zu erfüllen pflegt, um einen morgenden hellen Aufgang zu verkündigen. Die Umgebung des Baues scheint öde und verlassen und ist nicht weiter sichtbar, nur im Innern des Chores, wo zwischen den verworrenen Trümmern Unkraut wuchert und hin und wieder ein dürrtiges Bäumchen aufschiesst, erblicken wir drei Männer, in völlig gleicher Tracht und sinnender Beschäftigung. Die Farbe ihrer Mäntel und übrigen Anzuges ist ein gesättigtes Blau, die Farbe des Glaubens; die schweren goldenen Ketten auf ihrer Brust haben sicherlich auch eine symbolische Bedeutung. Alle drei scheinen der früheren Herrlichkeit des Baues nachzudenken, aber Fremdlinge aus fernen Landen und einer fremden Zeit. — Das Bild steht jetzt, denke ich, vor den Augen des Lesers; wahrscheinlich glänzender als das wirkliche, denn dieses ist nicht eben sorgfältig ausgeführt. Aber was sollen wir sagen zu einem solchen Gebrauch der Malerei? Als rhetorisches Gleichniss in einer blumenreichen Predigt, wie etwa die des Chrysostomus, würde eine solche Allegorie sich unstreitig gut ausnehmen. Aber der Malerei dringt der für sich ausgebildete vielgliedrige Gedanke einen Ernst auf, der ihren eigenthümlichen Reiz, als tief unter seiner Erhabenheit zurückbleibend, verschmähen muss. Eine blosser Zeichnung oder das rednerische Wort hätten alles eben so klar vor Augen gebracht. Eben deswegen ist die Ausführung auffallend vernachlässigt; es ist blos der Gedanke, der zu uns sprechen soll, Genauigkeit im Einzelnen würde von ihm ablenken, oder malerische Befriedigung an die Stelle des Nachsinnens treten. Selbst die Grösse des Bildes scheint nur aus der Anforderung hervorgegangen, die Grösse des Eindruckes nicht durch Kleinheit der Dimension zu schwächen und jeden Schein des Niedlichen zu vermeiden. Nur in der Benutzung des hellen Abendhimmels

hinter dem beschatteten Bilde des Gekreuzigten erscheint ein pittoresker Anklang, aber auch dieser ist nur so angedeutet, dass man den allegorischen Sinn wahrnimmt.

Absichtlich schilderten wir dies sonderbare Bild, aber nicht um mit herbem Tadel des Meisters zu enden. Wer wollte sich vermessen, eine so entschieden ausgebildete Eigenthümlichkeit umzulenken? Das Gemälde ist nun einmal da, und wird noch manchen Beschauer, der seinen Sinn erräth, in ernstes Nachdenken versenken; da es aber zugleich als ein Aeusserstes in seiner Art betrachtet werden darf, bietet es eine willkommene Gelegenheit, Anfänger vor einem Abwege zu warnen, der, von Nachahmern betreten, die Kunst völlig von ihren eigentlichen Vorzügen ablocken müsste. Die Bedeutsamkeit eines Kunstwerkes darf nicht von der Art seyn, dass die Darstellungsmittel, dem Sinn gegenüber, als geringfügig erscheinen. Immer wird Vernachlässigung des Einzelnen davon eine nothwendige Folge seyn, weil die äussere Ausführung den verlangten Eindruck zu schwächen droht, eine völlige Harmonie also unerreichbar bleibt. Die Kunst nimmt einen hieroglyphischen Charakter an; allein die Hieroglyphe begnügt sich mit blossen Andeutungen, eben weil nur der Sinn in Betracht kommt, und die mentale Forderung schon durch die blosser Verständlichkeit der Zeichen völlig erreicht ist. — Die Darstellung wird gleichsam rhetorisch, eine geistreiche Verkleidung der unmittelbaren Belehrung durch Wort und Rede. — Das Höchste, was auf diesem Wege zu erreichen bleibt, sind sinnvolle Skizzen; was darüber hinaus geht, erscheint als überflüssig, indem die Kunst einem ihr fremden Zwecke dient, oder das trotz dem ausgeführte sorgfältige Werk erliegt seiner eigenen Prägnanz. Retzsch hat auf dem Umschlage des ersten Heftes seiner Darstellungen zum Shakespeare*) (ein sehr merkwürdiges Werk, von welchem eine detaillirte Nachricht zu geben, wir uns seit langem vorgesetzt, aber immer daran verhindert wurden), Retzsch giebt auf jenem Blatte eine symbolische Zusammenfassung von dem Inhalte des Hamlet. Es ist bloss eine skizzirte Zeichnung, die dem Namen des Trauerspiels zur Einfassung dient. Mit Verwunderung und Beifall sehen wir, wie der Künstler in wenige Linien eine solche Fülle der Bedeutsamkeit zu legen gewusst hat, so dass die Entwicklung des Sinnes in Worten nicht viel weniger als eine Darlegung der ganzen Tragödie verlangen würde. Allein jeder Strich mehr würde überflüssig und deshalb störend, eine Ausführung in einem Gemälde ganz unerträglich seyn. Die über den beiden knieenden Verbrechern die Krallen ausstreckende Teufelsgestalt, das unter Hamlets Leiche von zwei Schwertern durchbohrte Herz, die Totenköpfe als architektonische Zierden, kurz die ganze Zusammenstellung ist hieroglyphisch beredtsam, nicht malerisch, und der bloss gezeichneten Skizze mag dies zum Lobe gereichen. Allein oben hatten wir bereits in einem Gemälde desselben sinnvollen Künstlers ein Beispiel von Incongruenz, die bloss aus der malerischen Durchführung einer moralischen Allegorie hervorging**): Ein Greis kniet in einer Winternacht, mitten im Schnee, betend vor einem Crucifix. Eine blosser Zeichnung würde auch hier den Widerspruch der didaktischen Situation minder hervortreten lassen; allein die grössere Sinnlichkeit der Farbe, der mit glücklicher Treue gemalte Schnee, wecken das Gefühl unmittelbarer Wirklichkeit, und sofort erscheint der Vorgang als unmöglich, als eine

*) Leipzig bei E. Fleischer. 1823. in Fol.

**) Man sehe oben Seite 274 und 275.

blos zum Zweck der Belehrung ersonnene Fiction. Unbefriedigt wenden wir uns ab, weil Zweck und Mittel in dem Bilde sind streitend gegenübergetreten.

Man wende nicht ein, dass alle religiösen Darstellungen sich in demselben Fall befinden, indem auch in ihnen die Ueberschwenglichkeit der Bedeutung nur durch Symbole sich ausdrücken lasse. Letzteres ist allerdings gegründet, und kann nicht anders seyn; allein der sehr wesentliche Unterschied beruht in Folgendem. Die geheiligten Personen und Begebenheiten, welche die Kunst darstellt, von der Schöpfung Adams bis zur Geburt des Heilandes und bis zu seiner Wiederkunft im Weltgericht, Propheten, Apostel, Engel und Heilige, mit allem, was der Glaube als durch sie geschehen annimmt, glänzt in dem Licht untrüglicher Gewissheit. Selbst die wirkliche Geschichte erlaubt der freien Erfindung ein mehr willkürliches Spiel, denn keine historische Zeugen-Aussage reicht an die ewige Bürgschaft des geheiligten Glaubens. Nicht der Künstler legt einen selbsterfundnen Sinn in beliebige Gestalten, sondern gleich wahrhaftig, wie die heiligen Personen, ist auch ihre überschwengliche Bedeutung; und eben weil sie von ihnen unzertrennlich ist, wird es die Aufgabe des Künstlers, der sie darstellen will, auch ihre Bedeutung hervorleuchten zu lassen aus ihrer körperlichen Erscheinung. Es gäbe hier vieles zu erörtern, was der Theorie, wie den Künstlern, mit der Religion selber, die dies alles allein hervorrufen kann, unbegreiflich geworden ist, verstattete der zufällige Anlass, der hier diese Bemerkungen herbeiführte, ein längeres Verweilen. Nur eins erlaube ich mir noch hinzuzusetzen, dass die Schwierigkeit unendlich gesteigert wird, wenn der Künstler es unternimmt, die geglaubten göttlichen Wesen einer ganz untergegangenen Religion, etwa des griechischen Heidenthums, in der Fülle ihrer symbolischen Wahrhaftigkeit wieder hervorzurufen, indem die Energie der geistigen Bildungskraft hier blos durch die poetische Supposition der Wirklichkeit des Darzustellenden gesichert werden kann. Mangelt diese, so wird mit der geforderten Eigenthümlichkeit der Gestalten auch die Bedeutung beeinträchtigt, und es entstehen blosser Phantome, selbst ohne Anspruch auf Wesenheit, indess sichert das Ueberlieferte den Gebilden meistens eine gewisse Haltung. Die selbsterfundene Allegorie dagegen spielt in einem ganz willkürlichen Gebiet. Sie wird um so befriedigender seyn, wenn der dargestellte bedeutungsreiche Vorgang sich als ein wirklich statt gefundener oder möglicher auffassen lässt; indem dann die scheinbare Wahrheit zugleich die beabsichtigte Lehre verbürgt. Ist dies nicht der Fall, so treten unvermeidlich Widersprüche ein, indem die äussere Darstellung nicht selbstständig für sich ist, also der Rechtfertigung und Ergänzung durch das erklärende Wort bedarf, wo denn nur noch ein Schritt übrig bleibt bis zu der Hieroglyphik, die es gar keinen Hehl hat, dass sie die bildlichen Formen, nicht ihrer selbst wegen, sondern blos als Schriftzeichen benutzt, wo die Kunst also gewissermassen sich selbst aufgibt, indem ihre Bildungen, wenn auch originell und geistreich, an und für sich vollkommen nichtig sind.

Nach dieser etwas langen Digression (die indess dadurch Entschuldigung finden mag, dass sie leicht in diesem Aufsatz das Wichtigste enthalten dürfte, und überdiess nichts anderes, als die Entwicklung und Rechtfertigung der Aussagen jedes gesunden Kunsturtheils über diese Gegenstände) beeilen wir uns, den Bericht über die Dresdener Ausstellung zu beendigen, und verweisen zugleich, wegen manches Uebergangenen, noch einmal auf das im vorigen Heft bereits Mitgetheilte. Nur noch in einem Punkt, dem Urtheil über ein Gemälde von Johann Karl Schultz aus Danzig, das im Katalog nicht verzeichnet ist, kön-

nen wir jenem einsichtsvollen Berichterstatter nicht ganz beistimmen^{*)}. Das eine Bild, welches die Ruinen bei Girgenti darstellt und sich auch auf der vorjährigen Ausstellung in Berlin befand, wollen wir zwar nicht unbedingt vertheidigen. Es verfehlt, wie wir glauben, hauptsächlich dadurch seinen Eindruck, dass in demselben zwei Gegenstände, von ganz verschiedener Art und sehr bedeutendem Umfang, die Aufmerksamkeit zugleich und zu ausschliesslich in Anspruch nehmen: nämlich die mit architektonischer Ausführlichkeit behandelten Ruinen des Tempels der Juno Lucina und der vor ihnen sich erhebende einzelne kolossale Baum. Für sich allein sind heide unstreitig lobenswerth, allein sie erdrücken nicht bloß die übrige Landschaft, sondern gehen auch unter sich nicht recht in ein Ganzes zusammen. Fast sollte man glauben, die Studien zu dem Tempel, dem Baum und der Aussicht seyen abgesondert gemacht, so wie jedes die Aufmerksamkeit des Künstlers ausschliesslich in Anspruch nahm, und erst hinterher wieder zusammengefügt. Der Mangel an Einheit wird dadurch noch auffällender, dass der Schatten des mächtigen Baumes bei der angenommenen Beleuchtung, den ganz nahe hinter ihm liegenden Tempel gar nicht berührt. — Das Innere des Domes zu Ulm halten wir aber nicht bloß für das Beste, was S. bis jetzt vollendet hat, sondern für eins der gelungensten Architekturbilder neuerer Zeit. Alles Liniarische, bei solchen Gegenständen von erster Wichtigkeit, ist untadelich, die meisterhaften Farbentöne an der Decke der Wölbungen haben eine, fast möchte ich sagen, magische Wahrheit. Was aber die bunten Scheine betrifft, welche die Sonnenstrahlen durch die Glasmalereien der nicht sichtbaren Fenster auf den Fussboden, die Säulen und den Taufstein werfen, so sind sie nicht glänzender, als in der Wirklichkeit, wo dieses farbige Licht die Lokaltöne, wie man täglich sehen kann, scheinbar ganz auslöscht. Zwar vermeidet die Malerei mit Recht manche Effecte, die in der Natur vorkommen, und mit unserm Beurtheiler dürften viele auch hier dazu rathen; allein diese farbigen Phantome geben dem düstern Innern der alten Kirchen oft einen so eigenthümlichen Reiz, dass ich es für eine lobenswerthe Kühnheit halten muss, ihn in der Darstellung wieder zu geben. Ueberdies motivirt dieser zerstreute blendende Schimmer in dem ernst gehaltenen Bilde die unvergleichliche Klarheit der Beleuchtung, die alle Fernen und Höhen des riesenhaften Baues deutlich erkennen lässt. — Ich kann nicht umhin zu bemerken, dass Herr S. eine panoramische Darstellung Roms, von den Farnesischen Gärten aus, in sehr sorgfältigen Farbenskizzen entworfen hat, die ein anziehenderes Bild der malerischen Trümmer gewähren, als alle ähnlichen Versuche, die mir bis jetzt vorgekommen sind. Zwar bietet Rom beinah von jedem Standpunkt ein herrliches Bild, aber jene Gegend der unvergänglichen Ruinen eignet sich unstreitig am besten zum Mittelpunkt.

Von den übrigen Künstlern, die, zum Theil absichtlos, nicht erwähnt worden, bemerke ich noch, dass mehrere der jüngeren sich mit Glück in landschaftlichen Versuchen, andere im Porträt gezeigt haben. Unter den letzteren verdienen Zieger, Sattler, Koehler und Paul genannt zu werden, wiewohl von diesem bloß eine Zeichnung hieher gehört (No. 524.); E. Hampe hat ausser einem gut gemalten Porträt (No. 451.) auch eine Gruppe junger Künstler nach der Natur dargestellt (No. 480.), welche für charakteristische Auffas-

^{*)} Man sehe das Septemberheft S. 246.

sung versprechend ist. — Materielle Vollständigkeit gehört übrigens nicht zu unserem Zweck, sonst würden auch die grauen Bilder, deren Krumpigl aus Prag eine ganze Reihe eingesandt, von zum Theil bizarrer Erfindung, eine nähere Beurtheilung verlangen.

Münzen waren vier von Krüger vorhanden, auf Karl Maria v. Weber, Hahnemann, Beck und Siebelis; geschnittene Steine von Facius; vortreffliche lithographirte Blätter von Zöllner in Paris, schlechtere von anderen, Kupferstiche von vielen. Merkwürdig, dass dieser letztere Kunstzweig noch immer in Deutschland nicht so einheimisch werden will, als in Italien, Frankreich und England. Selbst die Dresdener müssen ihre Platten wenigstens in Paris drucken lassen, wenn alles gelingen soll. Indess studirt jetzt ein ehemaliger Schüler der Dresdener Akademie, Namens Kluge, unter der Leitung von Toschi in Parma.

Folgendes ist das Verzeichniss der Gemälde, welche diesmal von dem Sächsischen Kunstverein angekauft worden sind:

- Ein ruhender Jäger, von J. Hantzsch;
- Die Heilung des Tobias, von Henning in Leipzig*);
- Die Findung Moses, von August Richter in Rom;
- Der Kreuzgang des Münsters in Zürich, von Otto Wagner in Dresden.
- Ein Löwenkopf, grosse Kreidezeichnung von R. Böttger in Leipzig.
- Ein geschnittener Stein, der Kopf Goethe's, von Facius in Weimar.
- Eine Landschaft, öde Gegend mit einem Sandhügel an einem trüben Tage, von Th. Fearnley aus Norwegen.
- Aussicht vom Monte Mario auf Rom, von E. Oehme.
- Abschied des jungen Tobias, von C. Peschel**).
- Löwenkopf, in Kreide gezeichnet, von F. L. Lehmann.
- Die kleine Stickerin, Oelgemälde, von Arnold.
- Margarethe aus Goethe's Faust, von Retzsch.

Im vorigen Jahre wurden nur acht Gemälde angekauft, deren Verzeichniss wir gleichfalls hier beifügen, um so mehr, da im Augustheft dieses Jahrganges, bei Gelegenheit des Berichtes über den sächsischen Kunstverein***), diese Notiz übergangen worden. Es waren folgende:

- Rebecca und Elieser am Brunnen, von C. Peschel;
- Sächsische Landmädchen, von Georgi in Leipzig;
- Die Grossmutter als Lehrerin, von Simon Wagner;
- Octoberfest römischer Landleute, von G. Henning;
- Blick auf den Meerbusen von Salerno aus einem Thale bei Amalfi, von A. L. Richter;
- Der Langhennersdorfer Grund, von Sparmann;

*) Oben ist Seite 274, Zeile 6 v. u. der Name dieses wackeren Künstlers durch Unachtsamkeit unerwähnt geblieben; m. s. das Septemberheft S. 242.

**) Der Name dieses Künstlers ist sowohl im vorigen Heft Seite 241, ganz unten, als in diesem Seite 270 Z. 23 durch Druckfehler entstellt worden,

***) Berliner Kunstblatt von 1829. Heft VIII. Seite 230 u. folg.

**Bauernhof in Gnadenfrei in Schlesien, von Traugott Faber;
Innenseite eines alten Stadthores, von J. Leypold.**

Unter dem Titel: **Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins, Jahrgang 1828.** sind diese Kunstwerke für die Mitglieder desselben sehr artig in Kupfer ausgegeben. Das gelungenste Blatt dürfte Rebecca und Elieser seyn, von Stölzel gestochen, von dem auch die Bilder von Georgi und Sparmann ausgeführt worden. Peschels Composition hat etwas sehr Gemüthliches, und auch die diesjährige wird im Kupferstich ansprechend seyn, indem die oben gerügten Mängel derselben grossentheils in der Farbe und Ausführung liegen. Auch diesmal werden nämlich die angekauften Werke durch Kupferstiche den Theilnehmern des Vereins mitgetheilt werden.

Auf so würdige Weise benutzt der Sächsische Kunstverein die ihm zu Gebot stehenden bedeutenden Mittel, welche durch den grossmüthigen Beitritt Sr. Majestät des Königs von Sachsen beträchtlich erhöht worden, indem Derselbe sich mit einem jährlichen Beitrag von 500 Thalern unterzeichnet hat, ohne dafür, wie wir vernehmen, an den Verlosungen Theil nehmen zu wollen.

Endlich fügen wir noch den vollständigen Personal-Etat der Königlich Sächsischen Akademien der bildenden Künste zu Dresden und Leipzig hier bei, indem wir für dessen geneigte Mittheilung unsern geziemenden Dank aussprechen.

Directorium.

Herr Heinrich Karl Wilhelm Graf Vitzthum von Eckstädt, K. S. Hofmarschall, des Civil-Verdienst-Ordens der Königlich Baierschen Krone Komthur etc. General-Director.

Herr Ferdinand Hartmann, ordentlicher Professor, Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin, Ritter des K. Russ. St. Wladimir-Ordens 4ter Klasse, Director der Akademie zu Dresden, so wie der Zeichenschule zu Meissen.

Herr Karl Gottfried Theodor Winkler, K. Sächsischer Hofrath, Sekretair und Rechnungsführer der Akademie.

1. Lehrer in den beiden obern Klassen der Dresdener Zeichnen- und Maler-Akademie.

Herr Jacob Seydelmann, ordentlicher Professor.

— **Friedrich Matthaei, Mitglied der Akademie der Künste zu Florenz, desgl.**

— **Ferdinand Hartmann, desgl. wie oben.**

— **Karl Christian Vogel, Hofmaler, ordentlicher Professor.**

— **Traugott Lebrecht Pochmann, desgl.**

— **Karl Roessler, desgl.**

— **Gustav Heinrich Naeke, ausserordentlicher Professor.**

Ferner der Director der medicinisch-chirurgischen Akademie Hofrath Dr. Seiler, wegen der für die Zöglinge der Kunst-Akademie zu haltenden Vorlesungen über die Anatomie.

2. Lehrer bei der mit der K. Akademie verbundenen Kunstschule.

Herr Heinrich Arnold, Mitglied der Akademie, erster Zeichenlehrer, Inspector des Akademie-Gebäudes und der Kunstaussstellungen.

- Herr Karl Richter, ausserordentlicher Professor, Zeichnenlehrer für das Landschaftsfach,
 — Johann Friedrich Jacob Rentsch, zweiter Zeichnenlehrer.
 — Johann Friedrich Baumann, dritter Zeichnen-Lehrer.
 — Ernst Matthaei, Lehrer im Bossiren und Modelliren, zugleich für die Zöglinge der Bau- und der Industrie-Schule.

3. Bauschule der Königl. Akademie.

- Herr Karl August Benjamin Siegel, ordentlicher Professor der Architektur und Vorsteher der Bauschule, so wie der technischen Bildungsanstalt.
 — Christian Friedrich Wagner, Wasserbau-Direktor.
 — Gotthelf August Fischer, auch Professor beim adlichen Cadetten-Corps.
 — Joseph Thürmer, ausserordentlicher Professor und erster Zeichnenlehrer für die Bauschule, Lehrer der Perspective und Schatten-Construction, so wie der schönen Baukunst und Geschichte derselben, zugleich für die Zöglinge der Zeichnen- und Maler-Akademie.
 — Gustav Heine, zweiter Zeichnenlehrer.

4. Technische Bildungsanstalt.

- Herr Johann August Linke, Zeichnenlehrer in der ersten und zweiten Klasse.
 — Franz August Puschner, Zeichnenlehrer in der dritten Klasse der Anstalt.

5. Akademie zu Leipzig.

- Herr Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, Direktor und erster Lehrer.
 — Albert Geutebrück, Lehrer der Baukunst.
 — August Dietze, Unterlehrer.
 — Friedrich Brauer, zweiter Unterlehrer.

6. Ehren-Mitglieder der K. S. Akademie der bildenden Künste.

- Herr Carl August Boettiger, Hofrath, Ober-Inspektor der Antiken-Gallerie etc., Ritter des K. Russ. Wladimir-Ordens 4ter Klasse.
 — Joseph von Saunders, Kais. Russ. Collegien-Rath etc.

7. Wirkliche Mitglieder.

- Herr Ephraim Gottlob Krüger, ausserordentlicher Professor, Kupferstecher.
 — Franz Pettrich, ausserordentlicher Professor, Hofbildhauer.
 — Christian Adolph Darnstaedt, ausserordentlicher Prof., Kupferstecher.
 — Johann Heinrich Schmidt, Hofmaler.
 — Johann Philipp Veith, Kupferstecher.
 — Caspar David Friedrich, ausserordentlicher Professor, Landschaftmaler.
 — Moritz Retzsch, ausserordentlicher Professor, Geschichtsmaler.
 — Christian Gottlob Hammer, Landschaftmaler und Kupferstecher.
 — Joseph Bach, Planstecher.
 — Johann Christian Dahl, ausserordentlicher Professor, Landschaftmaler.
 — Carl Gottfried Traugott Faber, Landschaftmaler.

Herr Johann Theodor Eusebius Faber, Landschaftmaler.

— Johann Joseph Schweigert, ausserordentlicher Professor, Geschichtmaler.

— Friedrich Carl Albert Schreul, Miniaturmaler.

Frau Emilie von Loqueyssie, geb. Hebenstreit, Miniaturmalerin.

8. Pensionaire.

Herr Christian Friedrich Schuricht, Oberlandbaumeister.

— Heinrich Friedrich Laurin, Kupferstecher.

— Johann Gottlob Matthaei, Inspector der Mengs'schen Gyps-Abgüsse.

— Johann Friedrich Vitzani, Landschaftmaler.

— Johann Christian Benjamin Gottschick, Kupferstecher.

Frau Apollonia Seydelmann, Miniaturmalerin.

Wir beschliessen diesen langen Bericht über die vielseitigen Leistungen einer der achtungswerthesten deutschen Kunstanstalten, der bei der Ausführung zu grösserem Umfang angewachsen, als wir voraussahen, mit dem Wunsch, dass das Interesse an dem wahrhaften Gedeihen der vaterländischen Kunst, welches selbst die minder beifälligen Urtheile eingegeben, nicht möge verkannt werden.

E. H. T.

Wie äussert sich der Schönheitssinn bei den Südsee-Insulanern in der Behandlung ihres nackten Körpers?

von

Herrn Dr. Trahdorff in Berlin.

Gegenwärtiger Aufsatz enthält einige Resultate einer Untersuchung, die vielleicht für die innere Geschichte der Kunst wichtiger seyn dürfte, als es auf den ersten Blick scheint. Die Empfänglichkeit für die Form und das Streben, Form für die Anschauung zu erfassen und darzustellen, mit einem Worte, das, was wir Schönheitssinn nennen, ist unsreitig als das ursprüngliche und wesentliche Element in dem gesammten Leben der Kunst zu wichtig, als dass man es für überflüssig halten dürfte, die ersten Regungen desselben genauer zu betrachten. Wenn ich also diesem ersten Hervortreten des Schönheitssinnes bei wilden Völkern, besonders aber bei den Bewohnern der Südsee-Inseln, hier ausschliesslich einige Aufmerksamkeit widme, so will ich damit nicht behaupten, dass die Anfänge aller Kunst, und also auch der unter der gebildeten Menschheit bereits zu einer gewissen Vollkommenheit gereiften, in derselben Gestalt zuerst erschienen seien; ich will nur zeigen, wie sie an noch

vorhandenen wilden Völkern, fern von dem Einfluss der gereiften Bildung, in einem bestimmt gegebenen Zustande noch jetzt erscheinen. Die Art, wie die Südsee-Insulaner ihren nackenden Körper behandeln, um ihn zu verschönern, ist das Erste, was wir zu betrachten haben; ohne uns aber bei dem Bau und der Beschaffenheit desselben aufzuhalten, da das Meiste in dieser Hinsicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden darf, wollen wir uns nur der Verschiedenheit der beiden Racen erinnern, von denen die negerartige, wie man sie gewöhnlich nennt, ihre eigenthümlichen hässlichen Formen vorzüglich an den Mallicollesen, so wie die malayische ihre schönsten auf den Freundschafts-, Marquesas- und Gesellschafts-Inseln darstellen soll, und dass diese beiden Racen einen Gegensatz der Ausartung bilden, von der Schönheit der malayischen bis zur Hässlichkeit der negerartigen und umgekehrt. Dabei ist aber die Hässlichkeit der Weiber unter der letzteren, so wie die Schönheit derselben unter der ersten Race besonders bemerkenswerth. Die Hässlichkeit des Weibes erhält bei einem wilden Volke den Geschlechtstrieb auf der untersten Stufe thierischer Befriedigung zurück und hemmt dadurch das Erwachen des Schönheitssinnes und die Wirksamkeit desselben, so wie umgekehrt die Schönheit des Weibes dem Triebe einen edlern Charakter giebt, und in und mit seiner Thätigkeit zugleich die Entwicklung des Schönheitssinnes beginnt. An diesen Anfangspunkt knüpfen sich dann Schamhaftigkeit, Achtung und Schonung des Weibes, und alle die höhern Beziehungen an, innerhalb welcher sich das Leben seiner ästhetischen Seite nach ausbildet und eine edlere Haltung gewinnt. Der Mann, dessen Trieb durch die Schönheit des Weibes gereizt wird, hat einen wichtigen, in sein ganzes Leben eingreifenden Gegensatz der Form erfasst; denn er erfasst zugleich die Schönheit des Weibes im Gegensatz gegen sich selbst, und auch die Form seines Körpers wird ihm nun bedeutend in diesen Beziehungen auf das Leben, und so verdanken wir unstreitig dem schönen Geschlecht auch die Hauptanregung des Schönheitssinnes. Die Anschauung schöner Formen erweckt den Schönheitssinn nur dann zu einem wirksamen Leben, wenn sie zugleich auf einen mächtigen und in der menschlichen Natur allgemein und tief begründeten Trieb wirkt. Dieser pflanzt sie eigentlich in das Leben ein; er ist die Gluth, in welcher ihre Wirkung mit allen Thätigkeiten des Geistes und Gemüths, mit allen Gefühlen und Wünschen verschmilzt. Dies ist eine Wahrheit, die sich schon hinlänglich unter den Südsee-Insulanern von jener edlern Race bestätigt, durch richtigern Geschmack in der Behandlung des Körpers, in der Bekleidung desselben und wenigstens in der Vermeidung alles dessen, was die Insulaner von der andern Race so oft zu widrigen Gespenstern macht, und theils nur durch widersinnige Putzlust, theils nur durch das Streben bedingt ist, Furcht und Schrecken zu erregen.

Die ersten Thätigkeiten des Schönheitssinnes bei den Südsee-Insulanern können wir zunächst in den Veränderungen betrachten, welche sie mit den beweglichen Theilen ihres Körpers vornehmen, Theile, welche, als biegsame und auf mannigfaltige Weise trennbare Stoffe (also das Haar), sich ohne Schmerz umgestalten lassen; dann aber in solchen, die den fühlenden und empfindenden Körper unmittelbar treffen, und daher nicht ohne Schmerz veranstaltet werden können. Alle diese Verschönerungsversuche stehen gewissermassen an der Stelle der plastischen Kunst und können als Resultate plastischen Strebens gelten; ihr Umfang wird aber nur sehr gering seyn, da sich ihre eigentliche Wirksamkeit nur auf die Behandlung der Haare erstreckt, das Durchbohren der Nasenflügel und des Nasenknorpels,

so wie das Durchlöchern und Einschneiden in das äussere Ohr schon mehr als Uebergang zu den bekleidenden Verzierungen sich darstellt, nämlich als Mittel, Zierathen am Körper selbst zu befestigen. So giebt also die Behandlung der Haare durch Flechten, Binden, Beschneiden, Einreiben mit Fett, Bepudern mit farbigem Staube und dergleichen von der edlern und einfach natürlichen Tracht der Oaheitier, Pelew- und Freundschafts-Insulaner bis zu dem bizarren Kopfputz der Tannesen, die ihr ganzes Haar in einen Busch von dünnen kleinen Zöpfen verwandeln, eine Reihe von mannigfaltigen, oft wunderlichen Formen, in welchen aber auch zugleich das Verschwinden dieser plastischen Thätigkeit liegt, in dem Verhältniss, wie die Ausbildung des Schönheitssinnes fortschreitet.

Die zweite Art dieser Verschönerungsversuche am nackten Körper können wir, im Gegensatz gegen die vorige, die malerische nennen, in so fern nämlich Färbung das Wesentliche darin ist. Wenn die Färbung im Gegensatz gegen die plastische Form, als Bezeichnung des innern Lebens der Natur gilt, so dürften hier einige Bemerkungen über die Farbe des menschlichen, so wie der der Körper der übrigen lebenden Geschöpfe nicht überflüssig seyn.

Die glänzendsten Farben mit den schärfsten Contrasten finden sich in der Regel bei denjenigen Geschöpfen, deren äussere Hülle sich mehr der Eigenthümlichkeit einer unorganischen Substanz, oder vielmehr einer dem Pflanzenorganismus angehörigen, nähert. Dies bewährt sich am auffallendsten bei den Insekten, den Schalthieren und dem Gefieder der Vögel; auch bei den Amphibien und Fischen sind meist Schuppen oder zähe pflanzenartige Häute, die abgeworfen werden und eben dadurch ihren geringern Zusammenhang mit einem innern Leben beurkunden, die Träger mannigfaltiger Farben. Bei den Säugethieren, wo die Haarbedeckung vorherrscht, findet im Ganzen dasselbe Verhältniss statt, so dass man den Charakter unorganischer oder vegetabilischer Färbung als die Grundlage ansehen kann, besonders da Weichthiere, denen eine solche Bedeckung fehlt, in eine widrige Bleichheit oder in Schmutzfarben übergehen. Dies deutet aber auf ein Leben hin, das seiner innern Entwicklung nach nur untergeordnet, mehr ein äusseres, durch den Inbegriff eines Mannigfaltigen, zu dem es gehört, bestehendes, als ein inneres aus sich selbst, wie aus einem Mittelpunkt hervorgehendes und sich harmonisch bildendes ist. Ich kann mich hierbei auf Andeutungen berufen, welche manche Erscheinungen in der Thierwelt darbieten, namentlich in dem Gegensatze der hellen und glänzenden Farben der meisten Insekten und Vögel, die in der höhern Luft und im Glanze des Sonnenlichts leben, gegen die Schmutzfarben und die widrige Bleichheit der meisten Bewohner des Schlammes und der dunkeln Erde.

Noch klarer tritt dies hervor durch den Gegensatz des menschlichen Körpers gegen die Körper der Thierwelt. Die Haut des Menschenkörpers an sich in ihrer eigentlichen Normalfärbung stellt die Farblosigkeit in einer möglichst reinen Weise dar. Alle andere Farben treten in dieselbe als Bezeichnungen der innern organischen Lebensthätigkeit ein, sowohl durch die verschiedenen Nüancirungen des Rothen, gleichsam den Reflexen, der durch alle Theile strömenden Blutcirculation, als auch durch die zarte blaue Aderzeichnung, welche diese Circulation in ihren Richtungen bestimmter andeutet. Die erste Erscheinung, die Röthe, könnten wir wieder nicht mit Unrecht die malerische Bezeichnung der innern organischen Lebensthätigkeit nennen, so wie die zweite die zeichnende. Daher ist auch die Haut des Menschen durch keine, unorganischen Stoffen sich nähernde Hülle verdeckt, weil eben inne-

res Leben den ganzen Werth des Menschen begründet und auch in seiner äussern Erscheinung sichtbar werden und dieser ihren Charakter geben soll. Daher die einfache zarte Harmonie der Farben, die über den ganzen Körper verbreitet und die eigentlich, uns unbewusst, der unsrer Idee von Farbenharmonie zum Grunde liegende Maassstab geworden ist; daher endlich das natürliche Bestreben aller derjenigen, die ihre Hautfarbe schön erhalten wollen, sie gegen äussere Einwirkungen zu schützen. Denn alle andere Farben, z. B. das Bräunen der Haut, verdunkeln jenes Erscheinen des innern Lebens und deuten auf die Berührung mit der Welt in einem äussern Leben.

Eine solche Verdunkelung des Erscheinens der innern Lebensthätigkeit findet aber bei allen farbigen wilden Völkern statt. Mag ihre Färbung erklärt werden, wie man will, die Einwirkung des Klimas und der Lebensart bleibt immer der erste Grund, und diese Färbung ist eine von aussen, wenigstens durch äussere Anregung, entstandene und nur durch die Länge der Zeit bei grossen Völkerstämmen fixirte.

Aber alle Bezeichnung des innern Lebens mittelst der Farbe ist dadurch verschwunden, von dem schönen Wangenroth bis zu den feinen Darstellungen des Blutumlaufts, und die Erscheinung des menschlichen Körpers hat in Hinsicht auf Färbung ihre Bedeutsamkeit verloren. Die farbigen Völker sind in dieser Hinsicht noch übler daran, als die Thiere, denn ihr Körper ist in Hinsicht der Farbe zu einer Bedeutungslosigkeit herabgesunken, die nicht einmal, wie bei den meisten Thieren durch Farbenpracht, dem Gebiete der unorganischen oder vegetabilischen Erscheinungen analog, ersetzt wird. Sehen wir also hier in dem Leben der rohen Menschennatur nicht ein Streben nach Ausgleichung und Ergänzung dieses Mangels, wenn sie, umgeben von den glänzenden Erscheinungen der Thier- und Pflanzenwelt, zur Kunst ihre Zuflucht nimmt?

Deshalb sind wir aber auch hier auf den Punkt gekommen, wo sich die allgemeine Grundidee aller Verschönerungen des Körpers bei wilden Völkern bestimmt feststellen und aussprechen lässt, indem wir nämlich darin erkennen das Bestreben der menschlichen Natur, in ihrer Herabgesunkenheit zu dem Zustande eines mehr thierischen Lebens, ihrer äussern Gestalt auch mehr thierische oder unorganische Bedeutsamkeit zu geben, und bei der gehemmten innern Lebensentwicklung die Beziehungen auf das äussere Leben der Welt bestimmter hervortreten zu lassen. Daher denn auch das Widrige und Entstellende in den meisten Verzierungen des nackenden Körpers bei wilden Völkern. Die Bemerkung umfasst aber eigentlich alle Arten solcher Verzierungen, und wir kehren deshalb zur Färbung zurück, von der jetzt insbesondere die Rede ist.

Ausser dem allgemeinen Zweck der Verschönerung, umfasst das Bemalen noch einen andern, der in jenem Streben, dem Körper in Absicht der Farbe eine Bedeutsamkeit in Beziehung auf das äussere Leben zu geben, vorzüglich mit begründet ist, nämlich das Streben, Furcht und Schrecken zu erregen. So wie die wilden Völker sich bemühen, ihren Zorn und ihre Wuth durch die schrecklichsten Geberden und Gesichtsverzerrungen auszudrücken, so nehmen sie auch alles zu Hülfe, was ihre Körper zu Schreckgebilden machen kann, und wie sie sich in dieser Wuth, als in einer Kraftäusserung gefallen, so ist auch die Entstellung ihres Körpers durch äussere Mittel für sie eine Verschönerung. Das innere Leben der rohen Natur will gewaltsam hervorbrechen, um das äussere Leben im Kampfe um das Daseyn zu überwältigen, es erscheint aber zugleich als sich selbst zerstörend, und cha-

arakterisirt sich so in der entstellenden Wirksamkeit auf den menschlichen Körper. Die dunkle oder wenigstens dunklere Farbe der Haut, diese Verfinsterung alles Widerscheins des innern Lebens, hat auch die Scheu vor der Entstellung der zarten harmonischen Färbung der Haut aufgehoben, und die grellen Farben, auf diesen dunkeln Grund aufgetragen, können nur gespensterartige Erscheinungen hervorbringen. Beachtungswerth ist, dass diese entstellenden Färbungen bei denjenigen Völkern weniger statt finden, die eine hellere Hautfarbe haben, und dass sie bei den nur brünetten Otaheitiern ganz verschwunden sind.

Bei den Polynesiern, die sich dieser Verschönerung bedienen, ist eine zwiefache Art derselben bemerkt worden. Die erste besteht in einem Bepudern des Körpers oder des Gesichts mit einem weissen oder rothen Staube aus gebrannten Muscheln oder Korallen, die zweite in dem eigentlichen Bemalen. Die erste Art ist weniger verbreitet und soll bei den York-Insulanern statt finden, auch spricht Sürville davon, der auf seiner Insel der Widerwärtigkeiten den Körper eines Anführers ganz weiss bepudert sah. Weiter erstreckt sich dagegen das Bemalen mit weissen, rothen und andern farbigen Erden. Auf Neu-Südwaes, der Lord-Howes-Gruppe und den Admiralitäts-Inseln sah man diese gespenstischen Erscheinungen mit farbigen Ringen um die Augen, ganz betünchten Gesichtern, Streifen längs den Backen herunter und auf der Brust von einer Schulter zur andern; dagegen erstreckt sich die Färbung auf den Freundschafts-Inseln, bei den Neu-Irländern und den Papus auf Neu-Guinea vorzüglich nur auf die Haare.

Den Culminationspunkt aller dieser Verschönerungen stellt endlich das Tatuiren dar, d. h. die Kunst, durch Einschnneiden und Einstechen in der Haut und Einreiben einer schwarzen Farbe allerhand bleibende Figuren auf derselben hervorzubringen, und Langsdorf (siehe seine Bemerkungen auf einer Reise um die Welt in den Jahren 1803 — 7. Th. I. Kap. 5. S. 99.) sagt mit Recht, dass man diese Kunst noch viel zu wenig beachtet habe. Es ist unstreitig schon ein nicht unwichtiger Grund für ihre Vervollkommnung, dass sie gewissermassen ein bleibendes Werk an dem Körper liefert, und dass sie eben deshalb, weil die einmal gemachten Verzierungen die ganze Lebenszeit hindurch dauern, zu einer besondern Sorgfalt anregt und nöthigt. Da aber eben das Tatuiren in dem Einschnneiden und Einstechen in die Haut, nebst Einreibung einer Schwärze besteht, so zeigt sich hier gleichsam die Kunst des Gravirens und Niellirens auf eine eigenthümliche Art, nämlich so wie sie auf die menschliche Hautfläche angewendet werden kann. Zugleich ergiebt sich aber durch das Einschnneiden eine Art Linienmanier, so wie durch das Einstechen die punktirende Art, völlig eine Analogie mit der Kupferstecherkunst darstellend. Das Tatuiren tritt eben, wie diese, in Beziehung auf sie Zeichnenkunst und erscheint als eine Entwicklungsart derselben auf der Haut des menschlichen Körpers. Dabei darf der Gegensatz nicht unbeachtet bleiben, der in dieser Parallele statt findet, dass nämlich im Gebiete der selbstständigen Kunstentwicklung die Kupferstecherkunst als Darstellungsmittel gegen die Malerei eine untergeordnete Stelle einnimmt, das Tatuiren hingegen unter den Kunstthätigkeiten zur Verschönerung des nackten Körpers den höchsten Punkt bildet, das Bemalen sich diesem unterordnet, die eigentlich plastischen Versuche aber auf der untersten Stufe im Zustande des Verschwindens bleiben.

Ogleich das Tatuiren auch ausser Polynesien in Asien, Afrika und andern Erdgegenden gefunden wird, so beschränken wir uns doch hier vorläufig bloß auf die Südsee-Insu-

lanern, zumal unter ihnen diese Kunst die höchste Stufe ihrer Vollkommenheit erreicht zu haben scheint.

Als Einschneiden gerader oder krummer Linien findet es sich auf Van-Diemensland und auf Neu-Seeland, wo die Einschnitte krummlinige, schneckenförmige Schnörkel bilden, welche die Gesichtsbaut dunkler machen, als sie von Natur ist, und oft den Wuchs des Bartes hindern, der sonst schwarz und zottig wäre. Auch auf den neuen Hebriden sind an den Armen und auf der Brust Figuren eingeschnitten, die vermuthlich mittelst Auflegung gewisser Kräuter eine erhabene Narbe hinterlassen; wahrscheinlich ist also hier auch von Linien-schnitten die Rede. Aehnliche Erscheinungen sah man auf Neu-Südwallis.

Das Punktiren fand man bei den Neu-Holländern; auf den Pelew-Inseln waren die Beine bis zu den Schenkeln hinauf punktirt und dunkler, als die übrigen Theile, so auch Arme und Schenkel der Einwohner auf der Lord-Howes-Gruppe. Auf Otaheiti waren beide Geschlechter mit schwarzen Punkten tatuirt. Die Mädchen hatten die Figur eines Z an jedem Gliede der Finger und Zehen, oft auch rings um die äussere Seite der Füsse. Ausserdem trugen beide Geschlechter Vierecke, Zirkel, Halbzirkel und unförmliche Bilder von Menschen und andern Dingen. Am meisten sind diese Zierathen auf dem Gesäss und oberhalb bis an die kurzen Rippen, Bogen an Bogen, angebracht. Sie zeigen sie mit Vergnügen, und sind stolz darauf. Eben dahin gehören auch die breiten Streifen, welche den jungen Mädchen, wenn sie mannbar werden, als Ehrenzeichen auf den Lenden einpunktirt werden. Auf den Freundschafts-Inseln ist das Punktiren allgemein; vornehmlich sind Bauch und Lenden auf diese Art bezeichnet, und selbst das männliche Glied muss an seinem empfindlichsten Theile diese Verschönerung aushalten. Den Frauenzimmern werden nur drei runde Flecken auf den Armen punktirt, welche eine Menge concentrischer Kreise vorstellen, so wie auch ein paar schwarze Punkte auf den Händen. Die Sandwichs-Insulaner männlichen Geschlechts sind ebenfalls punktirt, aber nach dem Bericht der früheren Reisenden an keinem bestimmten Orte, nach Langsdorf aber an den Armen und Schenkeln, wo die Figuren Eidechsen, Ziegenböcke, Flinten und andere rhombenförmige Zeichnungen bilden. In Betreff der Marquesas-Insulaner stimmen die Reisenden darin überein, dass sie die Tatuirkunst zur höchsten Vollkommenheit gebracht haben. Reinhold Forster in seinen Bemerkungen auf einer Reise um die Welt rühmt die Symmetrie und die Zierlichkeit der tatuirten Figuren, so wie auch die Schönheit des Körperbaues der Marquesas-Insulaner, von denen er sagt, dass Jünglinge, die noch nicht zu stark punktirt waren, als Modelle zu einem Ganymedes dienen könnten. Eben so Langsdorf, der an einem Nukahiver alle Verhältnisse des vaticanischen Apollo fand; aber die Tatuirkunst der Nukahiwier verdient hier eine besondere Betrachtung, und wir legen dabei Langsdorfs ausführliche Nachricht zum Grunde.

Das Tatuiren ist bei den Nukahiwern eine wirkliche Kunst, die auch als solche mit der grössten Sorgfalt getrieben wird, die aber jeder, ohne Unterschied des Ranges, zur Verschönerung seines Körpers benutzen kann, der reich genug ist, um den Tatuirmeister genügend zu belohnen. Die Tatuirkünstler, welche die grösste Geschicklichkeit und den meisten Geschmack besitzen, werden daher auch am meisten gesucht, während Stümper und Pfuschler nur für die Aermern arbeiten müssen. Der Reiche hat sein eigenes Tahbu-Haus (geweihtes, abgesondertes), worin er sich und seine Söhne tatuiren lässt, für Unbemittelte haben die Tatuirkünstler selbst mehrere Tahbu-Häuser, die als Tatuir-Anstalten und Werkstätten gel-

ten können, und in deren jedes 8 bis 10 Personen aufgenommen werden. Das Werkzeug, dessen sich der Tatuirkünstler bedient, ist der Flügelknochen des Tropikvogels, an einem Ende kammförmig ausgezackt und zugespitzt; bald in halbmondförmiger, bald in geradliniger Gestalt, bald breiter, bald schmaler, nach dem Erforderniss des Gebrauchs. Diese Knochen werden unter einem spitzen Winkel in ein fingerdickes Bambustübchen gesteckt, auf welches gelind und so geschickt geschlagen wird, dass die Spitzen nur eben die Haut durchdringen. Die Hauptstriche der Figuren werden mit derselben Farbe, welche nachher zum Einreiben dient, erst auf der Haut gezeichnet und sind gleichsam der Leitfaden. Dringt das Blut und die Lymphe durch die feinen Stiche, so wird die mit etwas Wasser zu einer dicken Farbe eingeriebene Kohle des marquesanischen Oel- oder Brennnuss-Kerns (*Aleurites triloba*) in dieselbe eingerieben. Hierauf entsteht eine leichte Entzündung und ein Schorf, worunter, wenn er in einigen Tagen abfällt, die bläuliche oder schwarzblaue Figur erscheint. Der Anfang mit dem Tatuiren wird gemacht, sobald der Nukahiuwer in die Jünglingsjahre tritt. Er wird dann in einem Tahhu-Hause abgesondert, und darf (selbst die Mutter nicht ausgenommen) von keinem besucht werden, der nicht besonders von dem Tahhu freigesprochen ist. Der Tatuirmeister legt in dem ersten Jahre nur den Grund zu den Hauptfiguren an Brust, Armen, Schenkeln und Rücken, und zwar so, dass er, so lange der Schorf der ersten Figur noch nicht abgetrocknet ist, die folgende nicht anfängt. Jede einzelne Zeichnung erfordert auf diese Weise 3 bis 4 Tage, und die erste Sitzung dauert gewöhnlich 3 oder 4 Wochen. Dann werden alle 3 oder 6 Monate, manchmal auch in längerer Zeit, die Nebenfiguren und Verschönerungen hinzugefügt, so dass wohl 30 bis 40 Jahre vergehen, ehe der Körper ganz tatuirt ist. Die Weiber werden nur selten und wenig, ohne alle Ceremonien und in keinem Tahhu-Hause, sondern in Gegenwart ihres Mannes und ihrer Verwandten tatuirt. So viel ist hinreichend, das ganze äussere Leben dieser merkwürdigen Kunst gehörig aufzufassen. Die Figuren selbst sind mit grosser Sorgfalt und jedem einzelnen Theile anpassend gewählt, und stellen theils Thiere, theils irgend einen andern Gegenstand vor, der auf die Lebensart der Nukahiuwer Bezug hat, und jede hat, wie auch auf den Freundschafts-Inseln, ihren eigenen Namen. So heissen die Figuren auf Langsdorfs Kupfer-
 tafel (No. 3. 4. 5. 12. 13. und 14.) *Enata* (Männer), bestehen aber nur aus senkrechten Linien oder aus senkrechten, die sich in divergirende ausbreiten, oben und unten mit länglichen Vierecken, und sollen sich vorzüglich auf die Erlegung oder das Verzehren eines Feindes beziehen, und bei solchen Gelegenheiten dem Nukahiuwischen Krieger einpunktirt werden. Die sägenartig an einander gereihten Dreiecke (*Niho-piata*, Haifischzähne Fig. 6. und 7.) beziehen sich auf ihre schneidenden Werkzeuge, die meist aus Haifischzähnen verfertigt werden. Sonderbar ist das Zeichen des Verliebtseins (*Tewehine-nau*), eine Reihe abwechselnd an einander gereihter Quadrate, gleich zwei Reihen Felder im Damenbrett. Die Figur 9., *Matta Comoe*, stellt einen Menschenkopf vor, wird häufig mit der Figur *Enata* eingefasst, und soll ein Lieblingszeichen der Helden seyn, das meist auf der Brust, den Schenkeln und am Rücken vorkommt. Von vielen Figuren kannte Langsdorf die Bedeutung nicht, aber es ist wohl gewiss, dass keine derselben bedeutungslos seyn wird, und es geht aus dieser Nachricht von den unpunktirten Zeichen etwas sehr Merkwürdiges hervor, nämlich, dass sie gleichsam Denkmale oder symbolische Bezeichnungen von den wichtigsten Begebenheiten und Verhältnissen des Lebens an dem Körper selbst sind, dass also der Nuka-

hiwer an seinem Körper gewissermassen die Geschichte seines Lebens darstellt; und dass diese tatuirten Zeichen eine Art Bilder- oder Hieroglyphenschrift sind, die einzige, die man bis jetzt bei den Völkern der Südsee entdeckt hat. Indess wird dadurch keinesweges die ästhetische Bedeutung der Tatuirung aufgehoben, eben so wenig als in den ägyptischen Tempeln die Hieroglyphen, weil sie Schriftzeichen sind, aufhören, ihren Werth und Charakter als Verzierungen zu behaupten. Ein tieferes Eindringen in die Sache wird hier hoffentlich nicht uninteressante Resultate geben. Betrachten wir den vollständig tatuirten Nukahiwer, wie ihn Langsdorfs Kupfertafel darstellt, genauer, die symmetrische Anordnung der Zeichen und Figuren, ihre genaue und innige Zusammenfügung zu einem harmonischen Ganzen, das dem Auge eine Befriedigung von eigenthümlicher Art gewährt: so finden wir das Streben darin, das Schöne unabhängig von der Bedeutung der Zeichen darzustellen; wenigstens ist das Schöne der Schriftbedeutung so coordinirt, dass wir es aufgeben müssen, die Bestimmung als Schrift, als die vorherrschende oder gar als die einzige anerkennen zu wollen. Die einzelnen Zeichen sind offenbar mehr Verbindungen gerader und krummer Linien als Nachahmungen der Natur. Mit Mühe kann man in den meisten zwar eine Aehnlichkeit mit dem, was sie darstellen sollen, herausbringen, aber wer kann sagen, dass dieser Mangel an Aehnlichkeit wirklich nur verunglückte Nachbildung der Natur durch eine rohe und ungebildete Hand sey, da die Zierlichkeit der Linien und ihre wohlberechnete Symmetrie weniger auf Ungeschicklichkeit deutet, als auf ein ganz anderes Streben und auf eine Beziehung, die der treuen Naturnachahmung fremd ist. Man könnte sagen, die Figuren hätten dadurch ihren Charakter als reine Bilder und Bilderschrift aufgegeben und wären mehr zu der Stufe übergegangen, wo sie, mehr als blosser Schriftzüge geltend, gewissermassen ihr eigenes Daseyn beginnen, wenn nämlich ihre Bestimmung als Schriftzeichen die überwiegende wäre. Aber eben, dass dies nicht der Fall ist, dass überdies nicht die Isolirung der Schrift statt findet, die sich nur für sich ausscheidet, und ihre eignen Combinationen Behufs der Darstellung einer Bedeutung für den Versand giebt, dies führt uns auf eine Seite, die genauer betrachtet werden muss, und diese ist eben wieder die symmetrische Verbindung aller Figuren zu einem harmonischen Ganzen. In dieser Vertheilung der grössern Hauptfiguren und der Beiordnung und schicklichen Einfügung und Verbindung aller kleinern Verzierungen und Zeichen liegt, nach meiner Ansicht, das Prinzip oder Element der Ausbildung der einzelnen Figuren zu zierlichen Verbindungen gerader und krummer Linien. Die freie Nachahmung der Natur wurde gehemmt und eingeschränkt durch die symmetrische Bestimmung eines räumlichen Ganzen und die Verhältnisse des Raumes wurden bei der Construction der Gesamtsymmetrie nothwendig vorherrschend, die Nachahmung des Naturlebens aufgehoben und die Figuren, für sich betrachtet, nahmen einen geometrischen Charakter an.

Sehen wir aber auf die Basis, welche die Tatuirmeister bei der Anlage ihrer symmetrischen Figurenanordnung beibehalten, so besteht diese in dem Bau des menschlichen Körpers selbst. Langsdorf sagt, dass die Figuren den Theilen des Körpers so anpassend und so richtig nach der Lage derselben geordnet waren, dass man glauben sollte, die Tatuirkünstler hätten Anatomie studirt. Sie richten sich bei der Wahl und Anordnung ihrer Figuren nach der Beschaffenheit des Knochenbaues und der Lage der Muskeln; der menschliche Körper ist ihnen ein Gebäude, in dessen symmetrischer Construction für sie die Gesetze und Bedingungen für die Anordnung der Verzierungen liegen, und so ist der Charakter

der Erscheinungen, welche durch die Tatuirkunst hervorgebracht werden, ein wirklich architektonischer; wenn anders mein Begriff des Architektonischen richtig ist, nach welchem es besteht in der Bestimmtheit aller Formen-Entwicklung durch die Verhältnisse der Raumbegrenzung.

Dies einmal festgestellt, kommen wir auf einen merkwürdigen Gegensatz zwischen der malerischen Erscheinung des Körpers, wie sie die Natur in der edlen kaukasischen Rasse darstellt, und der architektonischen durch die vollendete Tatuirkunst der Nukahiuwer. Die malerische Darstellung des Körpers stützt sich auf das Erscheinen oder vielmehr den Widerschein der Lebensthätigkeit des Blutumlaufs im Innern, wobei die plastische Bildung nur die flächigen Umrisse und ihre Verhältnisse geltend macht. Letzteres findet zwar bei der architektonischen Darstellung der Nukahiuwer ebenfalls statt, aber anstatt, wie bei der malerischen, die innere Lebensthätigkeit heraus zu heben, zieht sie durch die Tatuirkunst aus dem Innern des Körpers den Knochen- und Muskelbau hervor, und indem sie die architektonische Symmetrie desselben zur Basis ihrer Verzierungen macht, bedeckt sie jenen malerischen Widerschein und verwandelt den Körper in ein künstliches Bauwerk, statt ihn als ein Harmonisch-Lebendes erscheinen zu lassen. Daher wird der Eindruck, den ein also tatuirter Körper macht, trotz aller Symmetrie und Schönheit der Verzierungen, immer ein Gefühl von Unnatur seyn. Die malerische Darstellung der Natur ist daher auch immer die einzig wahre, die an dem Körper selbst aber nicht durch die Kunst hervorgebracht werden kann; und aus diesem Grunde kann auch die malerische Verschönerung des Körpers nie sich als Kunst vollenden, da diese Verschönerung gar nicht im Gebiete der Kunst liegt. Die architektonische konnte es, auf Kosten der malerischen, weil sie der Natur gegenüber tritt, und den menschlichen Körper in eine ihr zugehörige Schöpfung verwandelt.

Und was stellt diese Schöpfung nun in jedem tatuirten Individuum dar? Ein lebendes menschliches Wesen, das durch hieroglyphenartige Zeichen die wichtigsten Ereignisse seines beschränkten äussern Lebens an sich trägt, sich selbst als ein symmetrisch-architektonisches Bauwerk darstellend. Dadurch tritt aber eben jenes früher erwähnte Streben, dem Erscheinen des Körpers Bedeutsamkeit und Beziehung auf das äussere Leben zu geben, welches sich durch die gesammte verschönernde Behandlung des nackenden Körpers, als ideelle Grundlage bewährt, auf einer Stufe der Ausbildung hervor, wo es unstreitig sein höchstes Ziel erreicht hatte. In den plastischen Verzierungen und dem Bemalen wirkt es nur als eine dunkle Gefühlsthätigkeit, die ihr Leben durch den Wunsch, zu schrecken und Entsetzen zu erregen, erhält; hier aber, in der Tatuirkunst, löst es den sinnlichen Eindruck für die Anschauung in Begriffe auf, und die Mittel, wodurch dem Erscheinen des Körpers seine Bedeutsamkeit gegeben wird, sind Zeichen mit bestimmter conventioneller Verständlichkeit geworden. So wie sich aber die Zeichnenkunst überhaupt als Bilderinn von Umrissen durch Linien und Punkte zur Malerei und Plastik verhält, wie die Abstraction zum concreten unmittelbaren Leben; so wie ferner jede Schrift eben deshalb vermöge des Uebergewichts der abstrahirenden Begriffsbildung aus der lebendigen Bilderdarstellung in der abstraktern Linienzeichnung übergehen musste: so war es auch natürlich, dass die Verzierungen der Nukahiuwer, da sie Zeichen geworden waren, mehr und mehr jede ihr eigenthümliches Leben für die Anschauung verloren. Aber in der Bestimmung derselben, das Leben des Individuums an seinem Körper darzustellen, lag wieder die Nothwendigkeit, dass sie ein ästhetisches Le-

ben durch die architektonische Verknüpfung gewannen. Jede Verzierung wurde nun ein Bezeichnendes in zwiefacher Beziehung, als Schrift und aesthetisch, und in der letztern den Glieder- und Muskelbau andeutend, und ihn als ein architektonisches Ganzes für die Anschauung verschönernd.

Diese Darstellung der Schrift, in symmetrisch geordneten Verzierungen am menschlichen Körper, ist aber eine Erscheinung, die auch nur unter den Südsee-Insulanern, in einer so eigenthümlichen, von der übrigen Menschheit abgesonderten Welt, bei einem so eingeschränkten Leben der Individuen möglich war. Sie ist hier als die höchste Aeusserung der Kunstthätigkeit zu betrachten, in so fern diese frei von den gewöhnlichen Bedürfnissen des Lebens (Nahrung, Kleidung und Wohnung) wirkt, und mit ihr scheint diese Kunstthätigkeit auch in ihrer Entwicklung aus sich abgeschlossen zu seyn. So wie überhaupt die Ausbildung der Schrift der Scheidepunkt ist, mit welchem die zeichnenden Künste ihr eigentlich selbstständiges Leben beginnen, so musste hier gerade die Entwicklung dieser Selbstständigkeit bestimmt gehemmt werden, wo ein so isolirtes Leben von so geringem Umfange den schön gebauten menschlichen Körper jedes Individuums selbst zu dem Tempel machte, an welchem alles Ausgezeichnete und Denkwürdige dieses Lebens in symmetrisch geordneten Hieroglyphen zu lesen war; zu einem Tempel, in welchem derjenige, dem dieses Merkwürdige einst begegnete, selbst der Gott war, der aber mit dem Tempel und der Schrift zugleich unterging, ohne dass bei der immerwährenden Wiederholung derselben Ereignisse in einem so beschränkten Leben das Bedürfniss einer allgemeineren und über das Leben des Individuums hinaus ausgedehnten Befestigung des Gedächtnisses derselben statt finden konnte. Nie aber konnte sich in diesem, durch das Leben eines jeden Individuums begränzten und beschlossenen Kreise der Wirksamkeit, von der Schrift die Kunst trennen und selbstständig werden. Nur durch die Berührung mit der übrigen cultivirten Menschheit liess sich ein weiteres Fortschreiten der Südsee-Insulaner in der Bildung erwarten; dann musste aber auch jener Kreis durchbrochen, der ganze Umfang ihrer Lebensthätigkeit erweitert und andere Elemente der Bildung an der Stelle der alten, in ihrer Entwicklung abgeschlossenen, gesetzt werden.

Beiträge zur artistischen Tagesgeschichte.

Dem wiederholt ausgesprochenen Wunsch der Mehrzahl der Leser des Kunstblattes gemäss, wird künftig jedem Heft eine Zusammenstellung der Kunstinrichten, die sich in in- und ausländischen Journalen zerstreut finden, beigelegt werden. Es ist diese Arbeit einem thätigen und kenntnissreichen jungen Mann übertragen, von dem sich erwarten lässt, dass er, nach kurzer Uebung; jeder billigen Forderung genügen wird. Das Folgende bitten wir als ersten Versuch anzusehen; ein fortlau-

sendes Interesse wird sich diesen Notizen erst geben lassen, wenn eine gewisse Vollständigkeit erreicht ist, und jede neue Nachricht sich an schon gegebene anknüpft.

E. H. T.

Aus Paris.

Die Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Statuen, welche im October d. J. zum Besten der Armen in der Gallerie Lebrun in der Strasse Gros-Chenet eröffnet worden, wird vom Pariser Publikum noch immer mit vieler Theilnahme besucht. Besonders haben einige Gemälde von Drouais, von welchem der berühmte David sagte, dass er der einzige unter seinen Schülern sey, der ihn ganz verstanden, vielen Beifall davongetragen. Aufmerksamkeit erregte ein Bild von Hesse, Hofmaler S. M. des Königs von Bayern, den Parnass darstellend, welches der Künstler im noch nicht vollendeten zwanzigsten Jahre in Rom gearbeitet hatte. Die Museen, welche auf die Töne der Leyer lauschen, die unter den Fingern Apolls wiederhallt, sind sehr edle Gestalten, geschmackvoll gruppiert und im antiken Styl gehalten. — Es giebt auch einen französischen Maler Hesse, von dem sich ebenfalls auf dieser Ausstellung Gemälde befinden. Das Portrait eines Mannes von ihm wird von den Kunstrichtern als eine klassische Arbeit gerühmt. In dem Bildniss einer Somnambule lobt man besonders die künstlerische und reine Behandlung des Nackten. — (L'Universel.)

Aus London.

London, das vor zwanzig Jahren nur wenige Gebäude aufzuweisen hatte, die für bedeutende Werke der Architektur gelten konnten, erhält gegenwärtig durch das im Werke stehende und seiner Vollendung nahe, neue Postgebäude wieder eine ansehnliche künstlerische Verschönerung. Der Baumeister desselben ist Hr. Smirke, der nur auch hier den Fehler begangen haben soll, in den er, wie man sagt, öfter geräth, dass er prächtiger baut, als es dem Gegenstande angemessen ist. Dies Gebäude soll mehr im Styl eines fürstlichen Palastes, als eines Administrationshauses gebaut seyn. Nachdem man in eine grosse Säulenhalle getreten, gelangt man in den Flur, wo sich die Eingänge zu den verschiedenen Bureaus befinden. Das ganze Vordergebäude ist mit grosser Sorgfalt ausgeschmückt; der hintere Theil des Gebäudes soll etwas vernachlässigt seyn. Die innere Einrichtung ist, wie man sagt, nicht so bequem, als man es bei einem Palast von so grossem Umfange erwarten sollte.

Die Municipal-Behörde von London beabsichtigt mit der prächtigen St. Paulskirche, der Kathedrale von London, grosse Verschönerungen vornehmen zu lassen. Die Arbeit soll beginnen, sobald die Londoner Brücke vollendet seyn wird. Zur Bestreitung der Kosten sollen, wie man sagt, die kleinen Steuern, welche auf den Verkauf der Steinkohlen gelegt sind, verwendet werden. — Die Handzeichnungen Raphaels, diese trefflichen Meisterstücke, die sich bisher in Hampton-Court befanden, sollen dem Vernehmen nach in des Königs Kapelle im Pimlico-Palast gebracht werden. — (L'Universel.)

Aus Rom.

Unter den Englischen Künstlern, deren sich jetzt, wie immer, eine sehr grosse Anzahl hier befindet, ist besonders Atkins sehr mit Arbeiten beschäftigt, welcher in Zeit von sechs Monaten so viele Portraits zu Stande gebracht hat, dass ihre Zahl fast unglaublich scheinen könnte; Gibson ist gegenwärtig mit einer Statue der Flora beschäftigt, die er in Marmor von einem sehr trefflichen Stücke für den Lord Durham arbeitet. — Was die Alterthümer anbetrifft, so beschäftigt man sich mehr nur äusserlich mit ihnen. Die Hieroglyphen bilden einen Hauptgegenstand der wissenschaftlichen Unterhaltung, und man ist in dieser Hinsicht sehr begierig zu erfahren, was Champollion darüber für ein Licht verbreiten wird, dessen in den Journälen mitgetheilte Briefe wenigstens bis jetzt keinesweges reich an neuen Resultaten gewesen sind.

Aus Neapel.

Lord Prudhoe und der ältere Felix sind aus Aegypten hier angekommen. Sie haben ihre Reise in Afrika bis zum Sennaar und dem blauen Fluss ausgedehnt, und sind den Bahar el Abiad oder den weissen Fluss hinabgefahren. Ihren Berichten nach giebt es funfzig Pyramiden in Meroc.

Früheste Urnen-Ausgrabungen in Deutschland.

Aus mehreren jetzt selten gewordenen Schriften einiger Archäologen des sechszehnten Jahrhunderts, namentlich aus denen von Agricola, Fabricius und Mathesius, ersieht man, dass bereits um das Jahr 1500 herum, vornehmlich in Schlesien, der Lausitz, Thüringen und Böhmen, eine grosse Anzahl von Urnen ausgegraben wurde, an die der Aberglaube des Volkes oft höchst wunderbare und phantastische Vorstellungen knüpfte. Sie hiessen bei dem Volke gewöhnlich Zwergtöpfe, weil man in dem fabelhaften Wahne stand, dass diese ausgegrabenen Gefässe zu dem Hausrathe unterirdisch hausender Zwerge gehörten. So sagt Fabricius:

Posthac ansatas Sebergi inquirimus ollas

Montis, et, ut perhibent, Pygmaeis vascula, quondam

Triticeas colerent dum terras, forte relicta.

Was ihre Form anbetrifft, so sollen die in Thüringen aufgefundenen gewöhnlich mit einem engen Hals, weiten Bauch, und meistens mit einem, zwei und auch drei Henkeln versehen gewesen seyn. Die in Hessen, namentlich bei Giessen ausgegrabenen Urnen sollen von rother, die bei Senftenberg von grauer, und die bei Festesleben unter dem Schelenburger Gebiet von gelber Farbe befunden worden seyn. Von den verschiedenartigsten Gestalten fand man diese Urnen in der Oberlausitz und Böhmen, so dass fast keine der andern vollkommen gleich war. Hier zeigte sich zugleich der seltsame Umstand, dass die ausgegrabenen Gefässe sich erst härteten, nachdem sie an die Luft gebracht worden, unter der Erde aber eine durchaus weiche Materie hatten. Die abergläubischen Lausitzer wähten, dass diese Töpfe nur im Sommer gegraben werden könnten, weil sie gegen Pfingsten über eine Elle hoch mit Erde bedeckt, im Herbst und Winter aber 15 bis 20 Schuh tief in die Erde hinuntergesunken wären. Diese Gefässe waren ohne Zweifel nichts anderes, als Todten-Urnen. (Vergl. Variska, Mittheilungen aus dem Archive des Voigtländischen alterthumsforschenden Vereins, von Alberti, Th. I. S. 88 ff.)

Bildnisse dänischer Bischöfe in Rothschild.

Bekannt ist die Gallerie von Bildnissen dänischer Bischöfe, welche sich in der Domkirche zu Rothschild befindet, und zu den schenswürdigsten Gegenständen für den Fremden gehört. Die Sammlung wird gegenwärtig noch nicht als abgeschlossen angesehen, sondern erfreut sich vornehmlich der Sorgfalt des als Archaeologen und Mythologen rühmlichst bekannten Dr. Münter, Bischofs von Seland, der sie auf alle Weise durch interessante Stücke zu vermehren bestrebt ist. Zu den neuerlichst hinzugekommenen gehört das Bildniss des heiligen Bischofs Ansgarius, das nach einem sehr alten Original von dem Professor Bendixen in Hamburg copirt ist. Vor einigen Jahren wurde das Portrait des berühmten Bischofs Peder Jensen, eines Zeitgenossen der Königin Margarethe, ebenfalls der Gallerie hinzugefügt. Es ist nach einem in der Domkirche selbst sich schon befindenden, in Stein gehauenen Bilde des Bischofs copirt.

Aus den Vereinigten Staaten von Nordamerika.

In den vereinigten Staaten in Amerika fängt bei dem überall regen Leben der Gewerbe und Künste auch die Architektur, die so lange zurückgeblieben, sich zu erheben an, und man hat bereits in mehreren Städten Amerikas Gebäude und Denkmäler dieser Kunst aufzuweisen, die selbst grösseren Europäischen Städten zur Zierde gereichen könnten. Darunter gehört besonders ein kostbares

Gebäude in Rhode-Island, das seiner Vollendung nahe ist, und den Namen der Arkade führt, dessen eigentliche Bestimmung aber man noch nicht kennt. An den vier Aussenseiten des Gebäudes, welche alle nach Strassen hinausgehen, zeigen sich Säulenhallen ionischer Ordnung, zu denen man auf fünf Stufen hinaufsteigt, zu deren beiden Seiten sich aus einem einzigen Block bestehende Piedestale mit Candelabern, die nach Antiken in Eisen gegossen sind, befinden. Alle Säulen dieser Hallen sind von Granit; der übrige Theil des Gebäudes besteht aus gewöhnlichen Quadersteinen, die jedoch so zugerichtet sind, dass sie das Ansehen des Granits nachahmen. Die Fensterkrenze sind von Eisen und das Dach ist mit Zinn gedeckt. Man vermuthet, dass die Arkade zum Schutz bei Feuergefahren dienen solle. Der Baumeister heisst Russel Warren. Das Gebäude ist nicht Eigenthum des Staats, sondern ein Theil desselben gehört einem Bürger der Stadt, das Uebrige einer dortigen Handelsgesellschaft. — In Pittsburg baut man gegenwärtig an einer St. Paulskirche, die ebenfalls etwas Ausgezeichnetes zu werden verspricht. Sie wird ganz im Gothischen Styl aufgeführt, umgeben von einer Art mit Zinnen versehenen Mauern, im Geschmack des Mittelalters. Es wird einst überraschen, in einem Lande, wo alles modern ist, und der grösste Theil der Städte kaum das Alter eines Jahrhunderts hat, auf ein Denkmal gothischer Baukunst zu stossen. — In Washington hat man seit einiger Zeit die Sculpturwerke des Frontons aufgedeckt, welche die Hauptfäçade des dortigen Capitols verzieren. Der Künstler derselben, der bisher noch ziemlich unbekannt war, nennt sich Persico. In der Mitte des Frontons ragt die Hauptfigur der Gruppe hervor, der Genius von Amerika, durch seine Emblemen erkennbar, zu seinen Füßen der Vogel des Jupiter. Da der Adler auch im Wappen der Verbündeten figurirt, so hat der Künstler auf diesen Theil seines grossen Basreliefs besondere Sorgfalt verwendet. Zur Linken des Genius steht in aufrechter Haltung die Hoffnung, welche den Genius auf die Aussicht aufmerksam macht, die sich vor ihm ausbreitet, während dieser mit dem Finger auf eine majestätische Figur zeigt, die sich zu seiner Rechten befindet, und welche die personifizierte Gerechtigkeit darstellt. Die Gruppe ist einfach und schön; die Figuren haben drei Fuss in der Höhe. Ein besonders glückliches Talent hat der Künstler bei den Draperien entfaltet. Das national Journal spricht den Wunsch aus, dass Herr Persico ebenfalls den Auftrag erhalten möchte, die Basreliefs und Statuen, welche für die Piedestale und Nischen des Capitols bestimmt sind, zu arbeiten. — (L'Universel.)

Aus Weimar.

Der Bildhauer David aus Paris ist gegenwärtig hier beschäftigt, eine kolossale Bildsäule Göthe's zu arbeiten, wozu er von dem Institut Royal den Auftrag erhalten haben soll. —

Berichtigungen.

In diesem Heft S. 270 Z. 23 st. Petchel l. Peschel.

S. 271. Z. 2 st. dem l. den.

S. 271. Z. 7 v. u. ist der Name Henning einzuschreiben.

S. 281. Z. 2. st. sind l. sich.

Berliner Kunst-Blatt.

Eilftes Heft.

November 1829.

Ueber die
schwarzen Marien- und die schwarzen Christusbilder;
von
Herrn Professor Büsching in Breslau.

So lange die Geschichte der Kunst des Mittelalters noch nicht zu so festen Ergebnissen gesteigert ist, wie wir uns bereits von der Kunst des Alterthums erworben haben, muss man sich leider noch in dem Gebiete der Vermuthungen und Wahrscheinlichkeiten angehen und versuchen, um so viel Beweismittel, als man nur kann, zusammen zu tragen, indessen auch gewärtig seyn, dass neue Entdeckungen ein recht sorgfältig aufgeführtes Gebäude leicht und von Grund aus erschüttern, ja umstürzen. Diese Ueberzeugung, dass es auch mir leicht so gehen kann, soll mich indessen nicht hindern, einen ganz unerforschten Theil der Kunst des Mittelalters zu betrachten und meine Ansichten, unterstützt durch Kunstwerke jener Zeit, zusammen zu stellen.

Der Hauptsatz meiner Untersuchung ist in dem ersten Hefte der Kunst und Alterthümer am Rhein und Main von Göthe auf der einhundert und vierundvierzigsten Seite zu finden, „wie sich die tristeste aller Erscheinungen eingeschlichen, dass man, wahrscheinlich aus Aegyptischen, Aethiopischen, Abyssinischen Anlässen, die Mutter Gottes braun gebildet, und dem auf dem Tuche Veronikas abgedruckten Heilandsgesicht gleichfalls eine Mohrenfarbe gegeben.“

Wollte ich der Meinung eines neuen Kunstreisenden *) beitreten, so könnte ich gar leicht davon kommen, denn der belehrt uns bei Gelegenheit des Marienbildes zu Loreto,

*) Quandt Reise nach Italien. Bd. II. S. 51. (Leipzig. 1819.)

dass es von Zedernholz und durch Alter und Kerzenrauch ganz schwarz geworden sey. „Daher kommt es, — sagt er — dass man so viele schwarze Madonnenbilder in andern Ländern findet, welche Copien nach dem Marienbilde zu Loretto sind.“ Da ich dies nun keinesweges glaube, so muss ich schon etwas tiefer mit meinen Untersuchungen anfangen.

Im Ganzen, glaube ich, können wir uns den ersten Zustand der Künste unter den Christen kaum düster und unerfreulich genug denken, da besonders der Kampf der Bilderstürmerei immer von neuem alle Lebenskeime der sich vielleicht wieder entfalten wollenden Kunstfertigkeiten, die nie ganz untergegangen waren, vernichtete. Es ist schon anderweit bemerkt, dass die frühesten Zeiten der christlichen Kirche keiner Bilder bedurften, ja ihnen aus anderer Hinsicht, als Erinnerung an etwas Heidnisches, gram seyn mussten. Die Heiligen, deren Abbilder sie hätten wünschen können, hatten noch vor kurzem unter ihnen gelebt, rege und lebendig war das Andenken an sie in ihrem Gemüthe. Das Christenthum hatte den Bilderdienst gestürzt; wie hätte es gleich selbst wieder das Bekämpfte in sich aufnehmen können?

Je weiter das Christenthum sich ausbreitete, je mehr Bekenner verschiedener Gottesverehrungen dazu traten, um so mehr müssen auch alle Lieblingsneigungen, Lieblingsansichten wieder hervor treten. Mag es seyn, dass einzelne Heidenbekehrer sich des Mittels bedienten, dass sie den zu Bekehrenden manche ihrer äusserlichen Gebräuche liessen; mag es seyn, dass sie selbst durch geheime Gottesverehrungen in früherer Zeit bewogen wurden, in den Mysterien, deren Weihe sie empfangen hatten, allgemeine Annäherungen an die christliche Gottesverehrung als bestimmte Vorläufer des neuen Glaubens zu erkennen: genug, die Neigung zum Bilderdienste, vermehrte sich auch in der christlichen Gottesverehrung immer bedeutender, ja es ward am Ende Bedürfniss, Christus und seine Mutter sich unter Bildern darzustellen und zu versinnlichen.

Bei den morgenländischen Christen ward dieser Dienst gewiss am ersten und hauptsächlichsten wieder ausgebildet; ihnen lag der Bilderdienst auch am nächsten. Aegyptische Priestergeheimnisse verbanden sich mit ihnen, und die neuen Christen fanden es nicht der christlichen Gottesverehrung widerstreitend, aus dem Aegyptischen Gottesdienste die heiligste Mutter und ihren Sohn herüberzunehmen, von denen ihnen schon Bilder zu Gebote standen: Isis und Horus. Aethiopische, Abyssinische und Aegyptische Christen hatten gewiss die grösste Neigung zu solchem Bilderdienste, ja sie mögen oft, durch geheime Lehre geführt, ihnen eine Christliche Bedeutung untergelegt haben. Es ist nicht eben selten, dass wir in Altdeutschen Gedichten erzählt finden, und wir müssen gewiss solche Stimmen nicht verachten, dass einen vor kurzem vom Heidenthume zur Christenheit bekehrten König wunderbare Anfechtungen, körperliche und geistige, befallen. Der treue christliche Heidenbekehrer erräth bald, oft aus göttlicher Eingebung, was die Schuld des bösen Siechthums trägt: ein altes Götzenbild, welches in thörichtem Wahne und in gottloser Liebe der Neubekehrte nicht von sich lassen wollte, sondern das sich in einem verborgenen Winkel seines Zimmers versteckt oder unter dem Estrich vergraben findet. Dies aufgefunden und vernichtet, entweicht der Zauber von Geist und Leib.

Dürfen wir solche Nachrichten, wie ich glaube, nicht verachten, sondern müssen eifrig darauf merken, und hier und dorthin blicken, wo uns noch andere abgebrochene Andeutungen zukommen möchten, so können wir wohl noch weniger den Gedanken vernach-

lässigen, dass selbst Heidenbekehrer solche Bilder mit in ihr neues Christenthum herübernahmen und dem lange schon geheiligten einen neuen heiligen Sinn verbanden. In wie weit dies geschehen sey, und ob besonders wirklich die Isis und der Horus eine solche Umwandlung erfuhren, muss ich denen zu untersuchen überlassen, die dazu durch ihre Kenntniss der Götterlehren, die dabei ins Spiel treten, einen nähern Beruf haben.

Kunstarm, wie die früheste christliche Zeit war, musste sie sich auch wohl hier und dorthin wenden, um dasjenige, was sie dargestellt zu erhalten wünschte, nachgebildet zu sehen. Schlaue Betrüger aus dem Heidenthume mochten auch wohl versuchen, ihre Götzenbilder, denen sie eine heilige Kraft zutrauten, den neuen Christen anzuschwärzen, vielleicht eine Bekehrung zu ihrem Aberglauben hoffend. Den Unbefangenen und oft kindlich Gesinnten, wie ihre Gottesverehrung, priesen sie die heilige Kraft ihrer Bilder, die sie hier und dort von heiligen Männern empfangen zu haben vorgaben; der Glaube wirkte Wunder, und das neue Wunderbild war in Ansehen und Würden. Besonders damals trat dies ein, als gläubige Christen des Abendlandes nach dem Morgenlande zogen und von den Heiligthümern des heiligen Landes und Grabes ergriffen, auch ihre zurückgebliebenen Landsleute gleiches Heiles theilhaftig machen wollten, und daher solche heilige Bilder mit zurückbrachten.

In die Kindheit war die Kunst zurückgesunken, daher waren gewiss alle alten heiligen Bilder nicht Gemälde, sondern Schnitzwerke. Die meisten Wunderbilder ältester Zeit sind daher auch Schnitzwerke und grösstentheils ungestaltet, die Kindheit und Rohheit der Kunst verrathend. Die Bräune und Schwärze des Holzes gab so dem Gesichte der Maria und des Christbildes eine schwarze oder eine mildere bräunliche Farbe; wurden Aethiopische, Abyssinische und Aegyptische Götzenbilder in Christliche Heiligthümer verwandelt, so kann man auch daher ihre Farbe schreiben.

Die Untersuchungen über die Künste der Vorzeit wurden immer sehr lässig betrieben; vieles ging daher unter, und wir können nur noch vermuthen. An die geschnitzten Heiligenbilder der ältesten Zeit machte die Kunst keine Ansprüche, sie bewog daher auch nicht zu strengen Untersuchungen derselben, wovon sie über dies die Heiligkeit, welche sie umgab, und die Sorgfalt der sie bewachenden Priester schützte. Es ist daher nur, so viel mir bewusst, eines dieser geschnitzten Heiligenbilder, welches Faujas de St. Fond in Puy untersuchte, genau bekannt geworden, und dies eine muss mir bei meiner Untersuchung für alle, wenigstens für viele gelten. Eine genaue Uebersetzung dieser Untersuchung findet sich in meinen wöchentlichen Nachrichten Bd. 2, S. 312 ff. und 323 ff. Indem ich dahin verweise, bemerke ich hier nur die Hauptergebnisse: dass der allgemeine Glaube dies geschnitzte Marienbild aus Aegypten kommen lässt, und dass damit die alten Zeitbücher und die Schriftsteller übereinstimmen. Um das Holz sind verschiedene, mit Deckfarben angestrichene Zeuge gewickelt, welches Mumienhafte gleichfalls auf einen Aegyptischen Ursprung hinweist. Die kleinen Griechischen Kreuze brauchen nicht christlichen Ursprunges zu seyn, da sie sich auch zwischen Hieroglyphen und auf der Tafel der Isis finden. Spricht zwar das magere und gedehnte Haupt, so wie die ausserordentlich lange Nase, welche den Aegyptischen Bildsäulen und Mumien ganz abgehen, gegen Aegyptischen Ursprung, so steht doch nichts entgegen, sie für ein Werk der Christen des Libanon, die ein Aegyptisches Denkmal christlich nachahmten, zu halten.

Auf diese Vermuthungssätze und die Abbildung des von Faujas beschriebenen Ma-

rienbildes gestützt, und einen andern Grund nur berührend, indem z. B. unläugbar fremde Glaubenssätze sich in die christliche Gottesverehrung einschlichen, komme ich meiner eigentlichen Untersuchung näher: wodurch es kam, dass die Gemälde Maria und Christus schwarz darstellten?

Schon versuchte ein deutscher Dichter des dreizehnten Jahrhunderts, Konrad von Würzburg, in seinem Lobgedicht auf die Jungfrau Maria, die goldene Schmiede genannt, dies Wunder zu deuten, wenn er sagt: „Du splichst, reine Frau, dass du schwarz und schön seyst. Viel gute Urkunde giebst du durch die zwiefältige Art, dass nimmer so etwas Klares ward, als du von allen Weibern bist, und auch dadurch, dass deinen Leib seine Sonne entfärbet hat, der seinen göttlichen Schein auf dich von seinem Geiste sandte und dich zum Zeichen von Hitze gebräunt seyn hiess“ *). Solche Auslegungen müssen nachmals hinzutreten, da der frühste Ursprung und seine Bedeutung verloren gegangen war.

Kaum war das Bedürfniss eingetreten, die Bilder Christi, der Maria und einiger Heiligen sich versinnlicht darzustellen, so mussten auch die Kunstfertigkeiten aufgefordert werden, um diese Bilder hervorzubringen. Schon oben deutete ich an, dass, aller Wahrscheinlichkeit nach, Malerei eine ganz vergangene Kunst, besonders im Morgenlande war, und dass man sich alleinig mit Schnitzwerken beschäftigte und diese hervor zu bringen wusste. Bei den morgenländischen Christen, Griechen, Aethiopen, Abyssiniern, erschienen daher in Holz geschnittene Gestalten der Maria und des göttlichen Kindes zuerst. Steif sitzend oder stehend hält sie das auf dem Arme sitzende Kind nieder und von sich ab. Aber auch solcher Bilder gab es nur wenige, sie wurden als ein grosses Heiligthum angesehen, wurden als die ächten, der wahren Gesichtsbildung getreu nachgeahmten anerkannt, und wurden besonders in der Griechisch-christlichen Gottesverehrung feststehend angenommen. Bisweilen, jedoch selten, glückte es abendländischen Römisch-katholischen Christen bei ihren Reisen in das Morgenland einzelne solche Bilder nach dem Westen Europas zu bringen, und auch hier gewannen sie, die alte Heiligkeit bewahrend, einen heiligen Ruf.

Als späterhin auch bei den Griechischen Christen die Malerei eintrat, so waren ihre Begriffe von den Bildern Christi und der Maria schon durchaus feststehend, es gab ihnen nur ein aus dem Alterthum bekannt gewordenes wahres Bild der Maria und des Christuskindes: die schwarzen geschnitzten Bilder, an welche in späterer Zeit sich manche Wunder geknüpft, und ihre Wahrhaftigkeit dadurch den Gläubigen bewährt hatten. Diese Bildung ward daher stehendes Gesetz in der griechischen Gottesverehrung, nur solche Bilder hielt man für wahr, nur solche durften gemalt werden, und darum ist auch kein einziges Wunderbild ein schönes, sondern alle sind immer abscheulich gebildet.

Da schied sich dann auch Neugriechische, oder wenn man lieber so sagen will, Byzantinische Kunst, die jetzt noch in den Kunstgebilden der Griechischen Christen fortlebt, strenge von der abendländischen Kunst, die in eine Italienische, Deutsche u. s. w. von frühester Zeit an, sich theilt. Darum ward die Kunst, heilige Bilder zu malen, bei den Griechischen Christen als eine den Priestern allein zustehende Fertigkeit behandelt; aus diesem Grunde werden noch bis auf den heutigen Tag die unter den Gläubigen der Griechischen

*) Koloczaer Codex altd deutscher Gedichte. Herausgegeben vom Grafen Mailath. Pesth. 1817. S. 51.

Kirche zu Hause und auf Reisen verehrten Andachtsbilder in Susdal, einer Stadt der einundzwanzigsten Oberbefehlshaberschaft von Russland, und deren Umgebung, unter Aufsicht der Geistlichen gefertigt“ *). Darum verschmähen sie ein überwirkliches Bild, und suchen immer die steifen geschnitzten Formen der Holzgestalt in ihren Bildern auf ewige Zeiten fortzupflanzen.

Frei entfaltete sich dagegen das Abendland. Es suchte die Bilder des göttlichen Sohnes, der göttlichen Mutter nicht in überlieferter Gestalt; der Maler wendete sich früh schon dem Edelsten und Schönsten zu, was in seiner Nachbarschaft war, und verewigte es durch seinen Pinsel, bis endlich aus dieser getreuen sinnigen Naturnachahmung der Geist einzelner Maler sich noch höher schwang, und in den Stunden einer begeisterten und seligen Entzückung ein überwirkliches Bild suchte, fand, und auf die Leinwand das im innern Geist gesehene Bild hinauberte.

War dies erst dem letzten Zeitraume des langen Mittelalters vorbehalten, so tritt doch in den frühesten Zeiten, und gerade hier am deutlichsten, der unverkennbarste Unterschied zwischen Altdeutscher und Altitalienischer Kunst, (oft beide schwer zu unterscheiden), auf einer Seite, gegen Byzantinische Malerei und Kunst andererseits, dem Beschauer entgegen; frei war jene immer, diese schmachtete stets in lastenden Fesseln, und nimmer hat die Kunst des Deutschen und Italienischen Mittelalters die Ketten angenommen. Darum unterscheidet man auch in jeglicher Zeit Byzantinische Kunst auf das deutlichste und bestimmteste von jeder andern Kunst eines Volkes des Mittelalters; und dies tritt besonders darin klar hervor, dass der Kreis der Kunstbildungen, welche die Byzantinische Kunst nur hervorbringen durfte, sehr klein war, und dass in diesem kleinen Kreise sich der Künstler wieder in abgemessenen Räumen bewegen musste, da selbst die wenigen erlaubten Bilder auch wieder in ihrer Art der Darstellung fest bedingt und vorgeschrieben waren. Eine solche festgeschnürte Kunst kann nie die Lehrerin der Völker werden, sie steht in ihrer Einförmigkeit und Einseitigkeit, in ihrer steifen Unbeholfenheit dem frei Beweglichen, aus der zartesten Wirklichkeit oder aus der höchstmöglichen Ueberwirklichkeit genommenen, entgegen, und so stand Abendland und Morgenland Europa's sich gegenüber und durchdrangen sich nie. Der feindliche Gegensatz, der sich in der Religionsübung offenbarte und die Römisch-katholischen und Griechisch-katholischen Christen trennte, waltete auch sicher vor dem entscheidenden Jahre 484 und vornämlich seit dem Jahre 862, wo wir allenthalben wieder Kunstausbübung antreffen, zwischen beiderseitigen Künsten ob, und wie die Griechisch-katholische Gottesverehrung sich immer mehr versteifte und abschloss, desto freier und unbegrenzter erhob sich bis zu den lichtesten Höhen die Kunst unter der Römisch-katholischen.

Das Uebereinstimmende, Gerade, streng Getheilte und sich Gegenüberstehen gleich bedeutender und grosser Massen in der Altdeutschen und Altitalienischen Kunst ist dem Geiste der stillen Ruhe, der sichern Festigkeit, der ewigen Gleichförmigkeit, so viel sie der Mensch hervorzubringen und das Wandelbare zurückzudrängen vermag, welcher jene Zeit beherrschte, eigen, und sie sind kein Erzeugniss irgend einer Byzantinischen Schule, sie sind die Folge des sich selbst erzeugenden Zeitgeistes. Wie hätte das Abendland, das sich so streng in

*) Göthe Rhein und Main. I, 143.

den Religionsbegriffen vom Morgenlande schied, und zwischen welchen beiden Bann und Fluch drohend standen, etwas dorthier entlehnen, wie hätten die Künste, die nur für das Heilige und Göttliche arbeiteten, beiden gemeinsam seyn könnten? Schon diese Frage müsse stutzig machen, wie viel mehr, wenn man die Werke jener Zeit selbst vergleicht!

Als die Kreuzzüge für morgenländische und abendländische Christen versöhnend eingetreten waren, da mögen auch einzelne fremde Ansichten sich in dem Geist des Abendlandes festgesetzt haben. Was durch jahrelange Dauer, durch stäte Wiederholung sich fortgepflanzt hat, übt am Ende, ja selbst wenn es widersinnig und zurückschreckend ist, eine strenge und heilige Gewalt über den Menschen aus. Der Abendländer erblickte im Morgenlande immer dieselbe Gestalt der heiligen Mutter, des heiligen Sohnes wieder. Wunder, die an dem einen Orte geschehen, erneuten sich an dem andern Orte, und immer war es dieselbe Gestalt, welche die nächste Vermittlerin dieser Wunder war. „Es ist das wahre Bild Christi und der Maria, was du beschaust, was du anbetest,“ sagte der herumführende Priester, und so geschah es denn wohl, dass das hülfreiche Bild mitgenommen ward, dass eine treue Abbildung davon den abendländischen Pilger begleitete, dass in den lebendigen Glanz abendländischer feudig strahlender Kunst ein schwarzes Marien-, ein schwarzes Christusbild seinen trüben Schein warf: aber immer blieb dies etwas Fernes und Fremdes, nimmer vermochte es, sich zu etwas Festem, Stehenbleibenden, durch allgemeine Annahme Befestigten zu erheben.

In München, wo eine merkwürdige Reihe ältester Griechischer Marienbilder steht, bemerkt ein neuer Reisender: „in allen zeigt sich eine so auffallende Uebereinstimmung der Gesichtsbildung, dass alle wie von einer Hand hervorgebracht zu seyn scheinen.“ Wo sollen wir nun das Urbild suchen? Schon oben deutete ich es an, hier möge nun noch die Betrachtung einiger der berühmtesten Bilder dieser Art die von mir gefasste Ansicht bewähren.

Als die Griechische Kirche bilderstürmend auftrat, waren, wie ich bereits bemerkt habe, wenige oder vielmehr gar keine Gemälde vorhanden, die ganze Verehrung drehte sich um geschnitzte Bilder, worunter besonders die Marienbilder in ihrer Anfertigung auf uralte Sagen sich bezogen, oder vielmehr heidnische Aegyptische, Aethiopische, Abyssinische Ansichten mit einspielten. Sie waren gemeinlich aus schwarzem Holz geschnitzt, oder durch das Alter geschwärzt. Von solchen Bildern kamen nun überaus wenige auf die Nachwelt, indem sie in der Zeit der Bilderstürmerei gerettet und auf die eine oder die andere Art verborgen wurden. Dabin gehört nun, als ein überaus wichtiges, das Gnadenbild zu Puy, das a. a. O. nachgebildet ist, für das älteste Marienbild in Frankreich gehalten wird, und über welches der Mund wahrhafter Geschichte schweigt, wovon aber die Sage berichtet: „Ein Nachfolger des Königs Clovis, des ersten Christlichen Königs, unternahm, durch Anlass und die Fackel des Glaubens getrieben, die Reise in die heiligen Gegenden. Ehe er aber die Pilgerfahrt antrat, ging derselbe nach Puy, um die Kirche der höchstseligen Mutter Gottes zu besuchen, deren Stiftung königlich war. Dieser ungenannte Herrscher nahm den Weg durch Jerusalem, wo er drei und ein halb Jahr blieb, sich den Gross-Sultan zum Freunde machte, und ihm für die empfangenen Höflichkeiten, die er ihm erwiesen hatte, dankte. Bei seiner Rückreise sagte der Sultan zu ihm: „Auch ich will Eurem höflichen Betragen entsprechen, und Euch alle meine Schätze und was ich in meinen Gemächern Seltenes und Kostbares habe, zeigen; und wenn Ihr darinnen etwas Wünschenswerthes für Euch findet, so biete ich solches so-

gleich dar." Auf diese freigebige Aeusserung dachte der König darauf, was er wohl wählen könnte, er erkundigte sich also heimlich bei einer der begünstigten Frauen des Sultans, welches Stück wohl im Schatz das begehrungswürdigste sey? Sie antwortete: „das Bild der Mutter Gottes, welches der Prophet Jeremias *) geschnitzt hatte, und welches er so liebte und verehrte, dass, wenn er dessen Anblick nur einen Tag entbehren musste, sich der Weissage nicht wohl befand." Man ging nachher in den Schatz, wo sich tausend Seltenheiten entdeckten. Der König aber warf einen Seitenblick auf das heilige Bild der Mutter Gottes, und sagte zum Sultan: „weil es Dir, o Herrscher von Babylon, zum Vergnügen gereicht, mir so viel Seltenheiten zu zeigen, so nutze ich nunmehr dein schönes Anerbieten, und bitte Dich, mir jenes geschnitzte Bild der heiligen Jungfrau gegen meine königliche Versicherung zu geben, dass dasselbe an einem Ort aufgestellt werden soll, wo man es stets verehren wird." Der Sultan ward über diese Forderung betroffen; da er aber dem König sie nicht abzuschlagen wagte, so wurde das Bild ihm überliefert. Bereichert mit diesem kostbarsten Kleinode der Erde ging er unter Segel und landete glücklich in seinem Königreiche an. Eine der ersten Städte, durch welche er kam, war Puy, wo er unter Lobgesängen und mit frommem Gemüth das Bild der Mutter Gottes hinstellte."

Suchen wir nun den geschichtlichen Kern dieser Sage zu entdecken. Ein Waller nach dem heiligen Lande fand, vielleicht im Schatze eines morgenländischen Fürsten, das heilige Bild einer Mutter mit dem Kinde, welches in frühster Zeit vielleicht heidnischen Götterbegriffen gedient hatte, in der Christlichen Zeit aber für Maria mit dem Christkinde, und zwar für ein wahrhaftiges Bildniss derselben angenommen war, vielleicht von Christen, die auf dem Libanon hausten. Bei den Bilderstürmen, auf Befehl der Patriarchen, ward dies Bild verborgen; oder es kam bei Ueberfällen Christlicher Orte durch die Mahomedaner, in des Sultans Besitz. Auf jegliche Weise nun erscheint es mir als eines der merkwürdigsten Marienbilder erster Zeit und der Kindheit der Kunst.

Die bleibende Frucht der Bilderstürmerei war, dass aus der Griechisch-katholischen Kirche alle geschnitzte, gegossene und in Stein gehauene Marien-, Christus- und Heiligen-Bilder entfernt wurden, und nicht mehr zur Verehrung ausgestellt werden durften. Es ward daher eine Aufgabe für die Künstler, wie sie die alten, als heilig früher anerkannten und als wahrhaft ähnlich ihnen bezeichneten schwarzen Bilder der Maria und des Christkinde nach den neuen Verordnungen sich zueignen konnten. Gemalte Bilder waren ihnen erlaubt, und der Kraft des Pinsels war diese Uebertragung der alten Gestalt und Farbe möglich. So wurden denn die heiligsten Marienbilder, denen eine göttliche Verehrung in früher und in späterer Zeit ward, nach diesen schwarzen geschnitzten Gestalten gemalt, und verwegten die alten Formen.

Eins der merkwürdigsten Bilder dieser Art nun, welches eine auffallende Verwandtschaft mit der oben beschriebenen geschnitzten Marienbildsäule hat, ist das Wunderbild der

*) Wunderbarlichst wird diesem Weissagen so früher Zeit dies Bild beigelegt. Man möchte aus dieser Stelle der Sage wohl den Schluss ziehen, dass dadurch die weit frühere Entstehung des Bildes zu heidnischem Gebrauche und nach heidnischen Götterbegriffen angedeutet werde. Doch, man muss es ja mit dem Namen im Mittelalter nicht so genau nehmen, wenn man weiss, wie viel auf einem berühmten Namen immer gehäuft ward, was das Alterthum auch that und die neuere Zeit noch nicht unterlässt.

schwarzen Maria zu Czenstochau. Die ganze Gestalt zeigt die steife geschnitzte Form, und nur allein das Kind, was bei dem Bilde in Puy mitten vor der Mutter sitzt, und so an wunderbare Aegyptische Denkmale mahnt, hat seine Stelle höher genommen und sitzt dem Arme näher. Aber es hat noch keine Haltung, noch keinen Zusammenhang mit dem Bilde der Mutter; man sieht, der Maler dachte nicht daran, wie es möglich wäre, dass die Mutter so das Kind halten könnte, er arbeitete dem rohen Holzbilde nach, wo eine jede Verbindung leicht und möglich war und der Wahrscheinlichkeit oder Wahrheit nicht nachgeforscht ward. Der Schmuck des Ganzen erinnert wiederum an das geschnitzte Bild und vor allem, — und dies gerade das Hauptsächlichste meines Beweises, — zeigt das Gesicht die unverkennbarsten Spuren jenes alten Zusammenhanges, nicht allein in Hinsicht der schwarzen Farbe, sondern der Gestalt des Gesichts selbst, in der langen unförmlichen Nase, in den breitgeschlitzten Augen und in der dadurch nunmehr bedingten ganzen Gesichtsform. Darum ist es bei dieser Umbildung auch noch so gewöhnlich, dass das, was bei jener Gestalt wirkliches Kleid war und seyn musste, es bei diesem Gemälde auch noch scheinbar ist, indem dicke Silberbleche oder dicker Stoff die Stellen überdecken und bezeichnen, wo das Kleid ist, sowohl der Maria, als des Christuskindes, und dass nur die Gesichter und Hände frei mit ihrer Farbe hervortreten. Bei Untersuchung und Gegeneinanderstellung solcher Gemälde geht es deutlich hervor, dass solche Ueberdecke nicht bloss Schmuck des Gemäldes ist, sondern dass sie bestimmt ist, Schnitzbild und Gemälde zu vereinen, oder wenigstens jenes in diesem anzudeuten.

Es wird nicht am unrechten Orte seyn, hier zu erwähnen, was die alten Nachrichten über dieses, besonders auf der östlichen Seite Europa's so sehr verehrte Marienbild sagen, welches die westlichen Länder weniger kennen. „Der heilige Lukas soll dies Bild gemalt haben*). Karl der Grosse hatte es von Nicephorus aus Griechenland bekommen, und schenkte es Leo, dem Herrscher von Russland, der es in das Schloss nach Belz gebracht, wo es 500 Jahre geblieben, bis Wladislaus, Herzog von Oppeln, zum Hauptmann von Russland ernannt worden, der es endlich von da weggenommen und nach Oppeln führen wollen. Weil aber der Wagen, wie man vorgiebt, bei Czenstochau stehen blieb, hat Wladislaus 1382 daselbst ein Kloster gestiftet und aufgebaut.“

*) Man vergleiche damit die andern Bilder, welche auch dem heil. Lukas beigelegt werden, und sehe, wie dieser Heilige in Byzantinischer Art gemalt hat. Der heilige Lukas musste doch wohl die Jungfrau nach ihrer wahren Gesichtsbildung gemalt haben, und wenn nun diese Gesichtsbildung mit jenen alten Schnitzbildern übereinstimmt, so ist dies wieder ein Beweis für meinen Satz, da wir doch wohl wissen, was wir von der Malerkunst des heil. Lukas zu halten haben, so wie von seinen auf uns gekommenen Werken. Man vergleiche auch hiemit, was Bd. III, S. 69 meiner wöchentlichen Nachrichten von dem wahrhaften Bilde der Jungfrau Maria erzählt wird, welches ja auch als ein Hochbild in einer Säule eingeprägt erscheint und das hebräische Bildhauer unter Kaiser Julian zerstören sollten, aber, durch ein göttliches Gesicht geblendet, nur auszulösen vermochten, ohne es zu verletzen. Auch hier wieder Hinweisung auf eine geschnitzte Gestalt.

Nachschrift des Herausgebers.

Ich kann nicht umhin, dem vorstehenden Aufsatz einige Bemerkungen beizufügen, indem mehrere entscheidende Punkte in demselben gar nicht berührt sind. — Büsching hat ohne Zweifel Recht zu behaupten, dass die schwarzen Marienbilder, welche (soviel ich weiss, ohne Ausnahme,) in dem Rufe ganz besonderer Heiligkeit und Wunderkraft stehen, nicht als blindlings angefertigte Copien der von Lampendunst geschwärzten Maria von Loreto zu betrachten sind. Er führt keinen speciellen Grund an, allein ohne Zweifel schien ihm der dabei vorausgesetzte Unverstand zu arg, um ihn glaublich zu finden. Die Wahrheit aber ist, dass das Bild zu Loreto den schwarzen Marien in keiner Art beigezählt werden darf. Es ist dasselbe etwa drei Fuss vier Zoll hoch, aus Cedernholz geschnitzt, und das Kind auf dem rechten Arm der Maria misst noch nicht anderthalb Fuss. Beide scheinen gleich Anfangs bestimmt gewesen zu seyn, mit wirklichen Gewändern bekleidet zu werden; was auch beständig geschieht, indem die Mutter gewöhnlich himmelblau, das Kindchen roth drapirt, und mit den Anzügen, die alle sehr kostbar sind, nach den Festen abgewechselt wird; überdies sind beide, besonders die Mutter, mit goldenen Ketten, Edelsteinen und Schmuck aller Art gleichsam bedeckt. So wie der ganze innere Theil der *Casa santa*, in welchen man bloß durch ein silbernes Gitter hinein blicken kann, und wo die Figur der Maria, angeblich über ihrem eigenen ehemaligen Feuerherd, in einer von Kostbarkeiten starrenden Nische sich befindet, mit Silberblech überzogen ist, so sind auch die Gesichter beider nicht ganz ungeschickten Schnitzbilder silberfarbig angestrichen, obgleich von dem Dampf der zahlreichen goldnen und silbernen Lampen geschwärzt. Als Urbild der schwarzen Madonnen kann somit dies kleine versilberte und bunt drapirte Figürchen unmöglich angesehen werden; wozu noch kommt, dass der Legende nach, (der man in diesem Punkt gewiss Glauben schenken darf), das ganze heilige Haus von Loreto, mit dem Marienbilde darinnen, erst seit dem Jahre 1294 sich in Italien befindet, während den schwarzen Marienbildern durchgängig ein höheres Alter beizulegen seyn dürfte.

Mit Recht scheint Büsching ferner den Ursprung dieser letzteren aus dem Orient abzuleiten, wofür schon die Fremdartigkeit derselben spricht, und eben so richtig erklärt er das Festhalten an einer der Phantasie so wenig zusagenden Darstellungsweise aus der Ueberzeugung, in diesen schwarzen Bildern ein unverfälschtes Abbild der wirklichen Gesichtszüge der Mutter des Heilandes zu besitzen. Nach meiner Meinung ist es aber ganz unnöthig, deshalb bis auf die Isis mit dem Horus zurück zu gehen. Wollte man sich den heidnischen Einfluss auch bloß als eine durch lange Gewöhnung zurückgebliebene Geneigtheit, ein Ideal der Mütterlichkeit zu verehren, vorstellen: so steht der Umstand entgegen, dass die Bilder Mariens mit dem Kinde erst aus Zeiten herrühren, wo das untergegangene Heidenthum gar keinen Einfluss mehr ausüben konnte. Eine zufällige Missdeutung eines alten Schnitzbildes, wiewohl an sich weder unmöglich, noch ohne Beispiel, würde sich bestimmter müssen nachweisen lassen; allein man bemerkt in diesen Madonnen weder ein heidnisches Attribut, noch Aegyptische Züge.

Der wahre Grund dieser malerischen Anomalie ist, wie ich glaube, in nichts anderem zu suchen, als in missverständener mystischer Gelehrsamkeit. Jene bekannten Worte zu Anfang des hohen Liedes (Cap. 1, v. 5. 6.): „Ich bin schwarz, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalem, wie die Hütten Kedar, wie die Teppige Salomo. Sehet mich nicht an, dass ich so schwarz bin; die Sonne hat mich so verbrannt, denn man hatte mich zur Hütte in der Weinberge gesetzt“ u. s. w. — schienen keine natürlichere Deutung zuzulassen, als auf Maria; selbst bei Voraussetzung eines symbolischen Sinnes, den die meisten Kirchenlehrer darin vermutheten, konnte man auf die Meinung gerathen, jene Farbe sey, des mystischen Sinnes halber, wesentlich. Den ins Abendland gekommenen Darstellungen dieser Art dienten aber die angeführten Worte der heiligen Schrift zu unbedingter Beglaubigung*).

Vielleicht war dabei auch die Verehrung der sogenannten Aegyptischen Maria (Maria Aegyptiaca) von Einfluss, welche aus Alexandrien gebürtige Einsiedlerin achtundvierzig Jahre in der Wüste gelebt haben soll, und von der Legende als völlig schwarz mit schneeweissem wolligen Haar geschildert wird. Sie starb 526 nach Christi Geburt, unter der Regierung des Kaisers Justinus, Vaters des Justinian. Minder Unterrichtete denken bisweilen unter dem Namen der Aegyptischen Maria sich die Mutter des Heilandes während ihres Aufenthaltes in Aegypten.

Die übrigen Eigenheiten der schwarzen Madonnenbilder sind aus der Geschmacklosigkeit der Zeiten, denen sie angehören, zu erklären, welche man sich kaum arg genug denken kann. Es hat sich aus dem zehnten oder elften Jahrhundert eine Anweisung erhalten, ein menschliches Antlitz von vorn zu malen, die ich gelegentlich in dieser Zeitschrift mittheilen und commentiren werde, woraus hervorgeht, dass man, bei dem Beobachten einer im Wesentlichen antiken Praktik, schlechterdings nicht wusste, warum man selbst die einfachsten Dinge so und nicht anders mache. Nach vorgeschriebenen Recepten wurden Farben bereitet und gemischt, Striche gezogen, Lichter und Schatten aufgesetzt, ohne dass man auch nur die Namen verstand. Eine für die (wie in allen alten Bildern) durch Schraffirung herauszubringenden Lichter bestimmte Farbenmischung heisst *lumina*; indem nun der Schriftsteller lehrt, dass damit ein Strich die Länge der Nase herab, einer über jedem Nasenloch u. s. w. gemacht werden müsse, weiss er so ganz und gar nicht, wovon die Rede ist, dass er das Wort *lumina* für den Namen der Farbe hält, und *luminae*, *luminam* u. s. w. declinirt. Sicherlich sind im Mittelalter manche frommen Gemälde von Händen ausgeführt, welche weder vorher, noch nachher sich mit der Kunst beschäftigten; ist es ein Wunder, dass solche Werke der Andacht, bei so geistloser Verfahrensart und gänzlich mangelnder Uebung, entsetzlich ausfielen?

E. H. T.

*) Selbst Conrad von Würzburg hat in der von Büsching oben S. 302 erwähnten Stelle offenbar die Worte des hohen Liedes im Sinn, die er der Maria in den Mund legt: „Du sprichst, hohe Frau, dass du schwarz und schön seyst etc.“

N a c h r i c h t e n

über

einige ältere Westphälische Künstler;

von
Herrn Premier-Lieutenant Becker in Münster.

I.

Ludger und Hermann zum Ring.

Unter den Künstlern des 16ten Jahrhunderts nehmen die beiden Maler Ring, aus Münster, wahrscheinlich Vater und Sohn, deren die Kunstgeschichte durchaus nicht erwähnt, keine der letzten Stellen ein.

Ueber das Geburts- und Sterbejahr Ludgers zum Ring, giebt sein in der Ueberwasser-Kirche zu Münster befindliches Grabmahl hinlänglich Auskunft. Dasselbe ist auf Holz gemalt, und etwa 10 Fuss hoch und 4 Fuss breit. Den grössten Theil des Gemäldes nehmen zwei oben gerundete Tafeln mit den zehn Geboten in plattdeutschem Dialekte ein, welche auf einer architektonisch verzierten Basis, mit Vorsprüngen an beiden Seiten, stehen. Ueber diesen Tafeln sind die Bildnisse Ludgers zum Ring mit seiner Frau, fünf Söhnen und drei Töchtern, alles kräftige Physiognomien, in Brustbildern dargestellt. Der älteste der Söhne, einen starken Bart tragend, scheint in einem Alter von 25 — 30 Jahren dargestellt zu seyn.

Hinter diesen Bildnissen, in einer landschaftlichen Ferne, erblickt man links Moses, welcher die zehn Gebote empfängt, und rechts die Anbetung, des goldenen Kalbes. Auf den Vorsprüngen, unter den Gesetzestafeln, sitzen, grau in grau gemalt, zwei Kinder, welche Wappenschilder halten. In dem einen Schilde befindet sich ein Crucifix, in dem andern mehrere gekreuzte rothe Balken. Zwischen diesen Wappen, in der Mitte des Bildes, liegt ein Ring mit einem Rosmarinzweig; nahe dabei ein fliegendes Blatt mit der Jahreszahl 1548. 21. Δ . Auf der Basis stehen folgende Reime:

Ludger tho Ring ein Maler gudlich, welkers gelyck men nicht vel vant,
Von mangan Kunsten overvloedich, doch wort se klein an em erkannt,
He was alt ein u. viftich jaer, heft sinen lesten end genommen,
Im sevn vnd veertichsten verwaer, vp pallem dach tot sinem frommen,
Ock Anna syn hiesfrow vercoren, wort twe vnd viftich jaren olt,
Starf des negsten daegs davoren, Gott nem se vnd vns all in gewalt.

Wenn die Jahreszahl auf dem fliegenden Blatte, wie nicht wohl anders zu vermuthen ist, sich auf die Vollendung des Gemäldes beziehet, welches ohne Zweifel durch den Sohn, Hermann zum Ring, gefertigt ist, so wäre Ludger 1496 geboren und 1547, am Sonntage vor Ostern, gestorben. Die Zahl 21 mit dem Zeichen Δ mag vielleicht den Montagstag andeuten.

Dieses Bild, im Style der spätern Maler des 16ten Jahrhunderts gemalt, hat einige Aehnlichkeit mit denen von Bartholomäus de Bruyn. Dasselbe hat durch Feuchtigkeit gelitten und ist überdem so stark verwaschen, dass die Farben alle Harmonie verloren haben.

Die Gemälde des Ludger sind in Münster sehr selten geworden. — Eines derselben, von etwa 6 Fuss Höhe und $3\frac{1}{2}$ Fuss Breite, ist in der Domkirche daselbst, auf einem im Jahre 1531 errichteten Grabmale befindlich. Nach der Versicherung eines Kunstfreundes, soll dasselbe mit dem Monogramm des Meisters versehen seyn. Eine nähere Auskunft kann aber nicht gegeben werden, weil dieses Bild, auf Anordnung eines Mitgliedes vom Domkapitel, vor mehreren Jahren übertüncht wurde, damit eine darauf vorgestellte Maria, aus deren Brüsten Milch fliesst, kein Aergerniss gebe. Da diese Vorstellung während drei Jahrhunderten unangetastet geblieben, so möchte man beinahe auf die Vermuthung kommen, dass die Ueberkleisterung, mit der Entfernung mehrerer nackten Statuen aus den päpstlichen Sammlungen und mit der Vernichtung des bekannten Werks, der Farnesina, von Dorigni nach Raphaels Gemälden gestochen, und der Gallerie Farnese von Hannibal Carracci, gestochen von Pietro Aquila, in einiger Verbindung stehe. (?)

Zwei etwa spannenhohe Bildnisse, einen Mann und eine Frau, in reichem Costume, darstellend, sind vielleicht die einzigen Stücke, wodurch sich das Monogramm des Künstlers mit einem Ringe



erhalten hat.

Ob Ludger zum Ring auch Architekt gewesen, wie die Sage behauptet, darüber ist uns keine zuverlässige Nachricht bekannt geworden. —

Nach den Angaben mehrerer Schriftsteller soll derselbe bei den Unruhen der Wiedertäufer theilhaftig gewesen seyn.

Ueber Hermann zum Ring sind wir im Stande, ausführlichere Nachricht zu geben.

Vorerst führen wir sein eigenes Portrait, $1\frac{1}{2}$ Fuss hoch, 1 Fuss breit, von ihm selbst gemalt, an. Er ist im Brustbilde, rechts gewendet, dargestellt, mit einer schwarzen Mütze und blauem Mantel bekleidet. Neben der Figur rechts ist ein Wappenschild, worauf drei goldene Schilde im blauen Felde, links ein gleicher mit einem Crucifix, wie auf dem Monument des ältern Ring, und die Bezeichnung:

+ D + H + M + R + 1514. + 20. ▷.

Auf einer unter dem Portrait angebrachten Tafel befindet sich das Monogramm des Meisters, ebenfalls durch einen Ring angedeutet,



und folgende Inschrift:

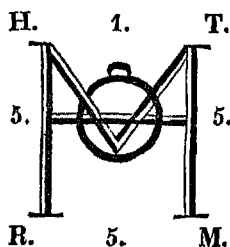
Ick Herma to Ring meler gnāt, erstgebor do men datu vant,
 Duset vilbudert twitlich ei, de vif u. twitichsten uhr ick mein,
 Hef mi namals geconterfeit up jaer und dach wu bove steit.

Dieses Portrait ist ebenfalls sehr verwaschen. Ausserdem haben sich noch folgende Bilder erhalten:

a. Die Auferweckung des Lazarus mit einer grossen Anzahl Figuren. Dasselbe ist etwa 2 Fuss hoch und 4 Fuss breit und befand sich in einem Seitengebäude des Doms zu Münster. Mehrere der trefflich behandelten Köpfe scheinen Portraits zu seyn. Ausser den gewöhnlichen Anachronismen in der Bekleidung, kommen bei dieser Handlung der heilige Hubertus, die heilige Agnes und andere Heilige vor. Dieses Bild ist, bis auf einige ausgesprungene Stellen, wohl erhalten und soll, dem Vernehmen nach, nach beendigter Restauration, im Dome selbst aufgehangen werden. Dasselbe ist 1546 gemalt.

b. Christus am Kreuze; unten Maria, Joseph, Mauritius und Petrus, sammt zwei Donataren in geistlicher Tracht. In der landschaftlichen Ferne des Hintergrundes ist wieder die Anbetung des goldenen Kalbes sichtbar. Dieses sehr beschädigte Bild ist gegen 5 Fuss breit und 3 Fuss hoch, und scheint nach der beinahe erloschenen Inschrift zum Grabmale eines gewissen Bertold Biscopring, im Kreuzgange der Mauritzkirche bei Münster, woselbst es noch befindlich ist, gedient zu haben. Das Monogramm ist wie auf dem folgenden Bilde jedoch ohne die dasselbe umgebenden Buchstaben. Gemalt im Jahre 1547.

c. Ein Doppelbild von etwa 6 Fuss Höhe und 4 Fuss Breite, stellt auf der einen Seite das jüngste Gericht, und auf der andern die Heilung der Kranken durch Christus dar. Das auf demselben wieder vorkommende Monogramm weicht etwas von dem oben angegebenen ab, und hat diese Form.



d. Christus am Kreuze, unten Maria und Joseph mit zwei Donataren. Das Monogramm ist wie auf dem vorhergehenden Bilde: gemalt 1560.

e. Bildniss des Domherrn Gottfried von Ransfelt, geboren 1526 und gestorben 1586, mit der Inschrift: Anno domini 1566 aetatis suae 44. Höhe 2 Fuss, Breite $1\frac{1}{2}$ Fuss.

f. Eine Madonna mit dem Kinde. Dieses Bild ist etwa $2\frac{1}{2}$ Fuss hoch und 2 Fuss breit. Die beiden obern Ecken sind durch schön verschlungene Ranken abgerundet, worinn wieder zwei Engel, grau in grau, jenen ähnlich vorkommen, welche sich auf oben erwähntem Grabmal des ältern Ring befinden.

Drei oder vier andere bis auf unsere Zeit gekommene Bilder Rings sind zu sehr beschädigt, um ihrer hier zu erwähnen.

Aus den angeführten Werken des jüngern Ring gehet im Allgemeinen hervor, dass er in seiner früheren Epoche mehr dem strengen Style der älteren Maler, wie er von Dürer

und den gleichzeitigen Niederländern ausgebildet war, folgte, später aber sich jenem, für die Kunst verderblichen Treiben seiner Zeitgenossen hingab, welche die Natur aus den Augen verloren, dem falschen Geschmacke und dem Manierirten anhängen, welches sich bei Martin Hemskerck findet, und später durch Bartholomäus Spranger und andere vorzüglich verbreitet wurde.

Als Belege für die erste Periode seines Styls, dienen die Bilder, die Auferweckung des Lazarus und die Madonna mit dem Kinde darstellend. Das erstere kann den vorzüglichern Productionen der Dürerschen Schule an die Seite gesetzt werden und das andere ist eines Aldegrevers nicht unwürdig. Das Doppelbild, mit der Heilung der Kranken und dem jüngsten Gericht, hat einzeln wohlgelungene Gruppen und mehrere trefflich ausgeführte Köpfe; indessen ist der Uebergang zur spätern Manier schon deutlich sichtbar. Das Bild vom Jahre 1546, Christus am Kreuze darstellend, ist zu sehr verwaschen, um einen Vergleich aushalten zu können; dagegen ist das Bild vom Jahre 1560, denselben Gegenstand darstellend, ohne Charakter, flach und höchst manierirt. Das Bildniss Ransfelts, obschon gut gezeichnet und mit Sorgfalt ausgeführt, muss weit hinter den trefflichen Bildnissen der ältern Meister zurückbleiben.

In einem Manuscripte, die Verfassung der Münsterischen Gilden betreffend, welches den Titel führt:

„Uthschrift eynes olden Bokes des Schoehuses, welk in der verstörnyge der
„wedderdoepers verrücket, over namals durch gude Fründe wedderumme
„to rechte gebrach etc.“

befindet sich am Schlusse folgende Notiz:

„Uthgeschreven ym Jahr 1565, dorch Heiman . . . Ryng. Do weren Older-
„luyde Johann Mennemann und Berent van Dettenn.“

Das Sterbejahr des Künstlers ist nicht bekannt; indessen gehet aus einem ebenfalls in der Ueberwasserkirche zu Münster befindlichen Gemälde hervor, dass derselbe noch 1597 gelebt habe. Auf diesem jetzt sehr beschädigten Bilde hat Ring Christus und die Apostel, so wie sich selbst mit seiner Frau und zehn Kindern dargestellt. Am Unterende befindet sich nachstehende Inschrift:

Düsser Kerken dern Fründn ün heren, deid my Hermann van Rynghe vereren,
Sampt Adlheit tor Horst syne Hüsfrowe, de he int jaer vertich ney⁵⁰ deit trowe,
Den Godt tein Eekindr gaf tossamen, waraf noch achte itz leefa mit namen,
Anna, Christin, Luđer, Marie und dann, Elsben, Nicolaus, Hermann ün Jan,
Hermken und Davitken starfen fort, im ersten jaer oehrer gheboert^{52 54 60 62 64 66 71}
Adlheit de Moedr starff neyntlich veer, den sestenn dach van September,
Dem Vader Hermann schick ock Godt, Ghelück selgen dodt,
Und neem se nachmaals all gelyck, thor frewden in syn ewig Ryck.

Schliesslich glauben wir noch anführen zu müssen, dass dieser Hermann zum Ring wahrscheinlich derselbe Maler aus Münster seyn dürfte, welcher nach C. von Mander*)

*) Het leven der Schilders. Amst. 1764. I. Th. S. 132.

und nach Sandrart*) dem Maler Aldegrevener in Soest ein Grabmal errichten liess. Es ist wenigstens zu jener Zeit kein anderer in Münster lebender Maler bekannt und wohl anzunehmen, dass Ring Aldegrevener gekannt und mit ihm in Verkehr gestanden habe.

II. Israel von Meckenen.

Nach Heineken**), Zani***), Bartsch†) und mehrerer neuern Kunstschriftsteller Meinung, sollen zwei Künstler dieses Namens gelebt haben, von denen der eine Maler, der andere aber Goldschmied und Kupferstecher gewesen. Es scheint diese Angabe von Heineken zuerst ausgegangen zu seyn, welcher auf die Aussagen eines alten Mönchs zu Bocholt sich stützend, in dem Kupferstiche:

a. Bildniss eines alten Mannes mit grossem Barte, den Kopf mit einer Art von Turban bedeckt, bezeichnet: Israhel van Mekenen Goldsmit, einen ältern Meckenen, den Goldschmied und Kupferstecher, und in dem Kupferstiche:

b. Bildnisse eines Mannes und einer Frau, bezeichnet: Figuracio facierum Israhelis et Ide ejus uxoris. I. V. M. einen jüngern, den Maler, erkennen will.

Bartsch's und Anderer Behauptung, dass das Bildniss a. den jüngeren und jenes b. den ältern Meister vorstelle, ist beinahe allgemein als richtig angenommen.

Alle ältern Schriftsteller dagegen erwähnen nur eines Künstlers dieses Namens. Wimpeling††), einer seiner Zeitgenossen, nennt ihn Israel den Deutschen und sagt, dass seine Malereien in ganz Europa verlangt und von den Malern hochgehalten würden. Quad von Kinkelbach†††) nennt ihn Israel von Meckenich, in der Eiffel gebürtig. Sandrart erwähnt seiner hauptsächlich nur als Kupferstecher. Van Mander scheint ihn nur dem Namen nach, den er übrigens noch unrichtig als Israel van Mentz angiebt, zu kennen, und Vasari gedenkt seiner gar nicht.

Die Beweise für das Daseyn zweier Künstler dieses Namens stützen sich demnach auf die vage Aussage eines Mönchs und auf das unter a. erwähnte Bildniss des Mannes mit Bart und Turban, welcher der Bezeichnung zufolge, für Israel von Meckenen gehalten wird.

*) Deutsche Akademie II. Th. III. Buch S. 244: „wie er (Aldegrevener) dann zu Soest gestorben und gar schlecht begraben worden, biss ein Maler von Münster, der mit ihm umgangen, ankommen, in Hoffnung ihn zu besuchen, der ihm dann zu Ehren einen Grabstein mit seinem Namen und gewöhnlichem Zeichen aushauen lassen.“

**) Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Leipzig 1786. Th. I. S. 436.

***) Materiali per servire alla storia dell' origine et de' progressi dell' incisione in rame etc. Parma, 1802. p. 12.

†) Peintre-graveur. Vol. VI. pag. 203.

††) J. Wimpelingi rerum germanicarum epitome etc. Hanov. 1594. Cap. LXVII. De pictura et plasticis: „Icones Israelis Alemanni per universam Europam desiderantur, habenturque a pictoribus in summo pretio.“

†††) Teutscher Nation Herligkeit etc. Cöln, 1609. pag. 426. „Auf ihn (F. von Bocholt) erfolgten strax „Israel von Meckenich, aus der Eiffel hurtig, und die Litter W. dessen signification Ich noch nit erfahren. Diese beide haben wol etliche wenig schlechte, zum meisten theil aber viel grosse und his verwunderens zu kunstige platen geschnitten, in welchen gleichvalls die Manier des Bocholts noch sehr gespuret wird.“

Die Aeusserung des Mönchs aber als ganz unzuverlässig bei Seite gesetzt, bleibt nur noch jenes Bildniss als Zeuge für die Meinung der neuern Schriftsteller übrig. Da indessen keiner der ältern Schriftsteller, zu der Annahme derselben auch nur die entfernteste Veranlassung giebt, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass dieses Bild nicht Israel von Meckenen, sondern einen unbekannten Zeitgenossen desselben darstelle, und dass die auf dem Bilde befindliche Schrift nur die gewöhnliche Bezeichnung des Meisters sey. Man wird noch mehr für diese Ansicht gewonnen, wenn man bedenkt, dass Israel von Meckenen noch ausserdem mehrere Abbildungen unbekannter Personen gestochen, dass er kein fest angenommenes Monogramm hatte und seine Stiche mit I. M., V. M., I. V. M., *Israhel V. M.*, *Israhel zu bochoft*, *Israhel V. M. bochoft* etc. bezeichnete. Ueberdies ist die Art von Turban, womit der Kopf bedeckt ist, eine so ungewöhnliche Tracht, wie sie wohl schwerlich ein Deutscher damaliger Zeit getragen haben möchte.

Die Bildnisse b. sind dagegen ausdrücklich als "jene des Künstlers und seiner Frau durch eine bestimmte Aufschrift bezeichnet, auf welche sein Monogramm noch besonders folgt.

Die Anzahl der bis jetzt erhaltenen, bekannten Kunstwerke Meckeners, sowohl Gemälde, als etwa 230 Kupferstiche, ist nicht so bedeutend, dass nicht ein Künstler dieselben verfertigt haben könnte. Nimmt man selbst an, dass nur die Hälfte seiner Gemälde auf uns gekommen, und mehrere seiner Kupferstiche verloren gegangen seyen, so wird er von Dürer, Aldegrever u. a., die wohl kein höheres Alter erreichten, noch übertroffen. Dass, in jener Zeit, wo Kunst und Handwerk nicht so streng, wie jetzt, geschieden waren, derselbe noch ausserdem das Goldschmidhandwerk getrieben haben könnte, dafür geben uns Martin Schön u. a. Beweise.

Das Geburtsjahr unseres Künstlers ist bis jetzt mit Gewissheit nicht auszumitteln gewesen. Keines seiner bekannten Gemälde ist mit einer Jahreszahl versehen, und unter seinen Kupferstichen trägt nur einer die von 1502. Die ältern Schriftsteller erwähnen desselben ebenfalls nicht. Unter den neuern nimmt Mechel*) das Jahr 1440 an. Wenn man hiernach sein erstes Auftreten als Künstler gegen 1460 setzt, so scheint diese Annahme auch durch den in seinen Gemälden vorherrschenden Styl jener Zeit Bestätigung zu erhalten.

Als seinen Geburtsort werden verschiedene Orte: Mecheln, Meckenen, Meckenich, Meckenheim bei Bonn, Münster, Bochoft und andere genannt. Aus den Aufschriften, welche mehrere seiner Kupferstiche tragen, gehet unumstösslich hervor, dass er zu Bochoft, im ehemaligen Bisthum Münster, gelebt habe. Es lässt sich demnach nicht füglich annehmen, dass ein Künstler, welcher von seinem Zeitgenossen Wimpheling den grössten damals lebenden deutschen Künstlern, einem Martin Schön, einem Dürer etc. beigezählt wird, aus der Ferne gekommen und sich in einer unbedeutenden Stadt niedergelassen haben sollte, wenn er nicht daselbst oder in der Nähe derselben geboren wäre. Da sich nun der Name Meckenen in einem $1\frac{1}{2}$ Meile von Bochoft und $\frac{1}{4}$ Meile von Anhalt, nahe an der preussischen Grenze, im Holländischen gelegenen Kirchdorfe Mecheln, in plattdeutscher Mundart Meckeln genannt, wiederfindet, so ist kein Grund vorhanden, diesen Ort in der Ferne zu suchen. Wir können daher keinesweges Bartsch beistimmen, welcher durch einen gleichen Namen hiez

*) Verzeichniss der Gemälde der k. k. Bildergallerie in Wien. Wien. 1783.

bewogen, den Geburtsort Israels an der Maas, in der Nähe von Herzogenbusch, aufgefunden zu haben glaubt.

In einer Beurtheilung des Waagen'schen Werkes: Hubert und Johann von Eyk *), nimmt der durch S. B. (wahrscheinlich Sulpiz Boisserée) bezeichnete Verfasser an, dass unser Meister zu Meckenheim, unweit Bonn, in der Nähe der Eifel, geboren sey, weil sich jene Gemälde, welche ihm zugeschrieben werden, fast ausschliesslich in der Nähe von Cöln und Coblenz gefunden hätten. Diese Meinung scheint durch Quad's Angabe veranlasst zu seyn, welcher, wie oben erwähnt, Meckenich in der Eifel als Geburtsort des Meisters nennt. Die Unzuverlässigkeit Quad's, bei Angaben über die älteren Künstler, ist jedoch keinem Zweifel mehr unterworfen und ist noch neuerdings durch Hegner **) dargethan worden. Die Gegend, wo Gemälde aufgefunden werden, kann bei den oft sonderbaren Schicksalen derselben, ohne andere dafür sprechende Gründe, doch wohl schwerlich als das Geburtsland des Meisters angenommen werden. Eben so, wie Bilder von van Eyk, Schoreel, Lucas von Leyden und andern, in Cöln aufgefunden wurden, ohne dass sich hieraus auch nur auf einen längern Aufenthalt dieser Künstler in gedachter Stadt schliessen liesse, können auch Meckenens Bilder entweder durch Bestellung oder Zufall in jene Gegenden gekommen seyn. Es lässt sich sogar annehmen, dass jene kunstliebenden, reichen Patrizier von Cöln, welche Kunstschatze aller Art aus fremden Gegenden kommen liessen, nicht unterlassen haben werden, die Erzeugnisse eines der namhaftesten Künstler jener Zeit, wie Meckenens, der übrigens nur in einer Entfernung von etwa 15 Meilen lebte, ihren Sammlungen einzuverleiben.

Wo Meckenens seine Kunstbildung als Maler erhalten und wer sein Lehrmeister gewesen, darüber sind bis jetzt keine Nachrichten aufgefunden worden. Ob derselbe ein Schüler Johanns van Eyk gewesen, welcher um 1470 gestorben seyn soll, bleibt ungewiss. Unverkennbar spricht sich jedoch die Einwirkung der Eykschen Schule, in jeder Hinsicht, bei Meckenens Bildern aus. Wenn derselbe auch verschiedene Eigenthümlichkeiten der kölnischen Schule aufgefasst hat, so ist doch die Richtung nach der Eykschen durchaus vorherrschend. Noch weniger lässt sich mit Bestimmtheit ausmitteln, wer sein Lehrer im Kupferstechen gewesen. Nicht ohne Wahrscheinlichkeit nennt Bartsch den Meister als seinen Lehrer, welcher seine Stiche durch F. V. B. bezeichnete, und gewöhnlich für Franz von Bocholt gehalten wird. Hiernach liessen sich vielleicht auch jene mit dem Monogramme Meckenens I. V. M. bezeichneten Kupferstiche erklären, worauf man bei genauer Ansicht die Spuren eines F. V. B. entdeckt. Es ist nämlich nicht unwahrscheinlich, dass die Platten dieser Stiche des Lehrers in die Hände des Schülers übergegangen und, von diesem überarbeitet, mit seinem Monogramme versehen worden seyen. — Dass Meckenens auch Martin Schön und Dürer gekannt habe, beweist eine Anzahl Copien nach Kupferstichen dieser Meister.

Westphalen hat ohne Zweifel vielfältige Proben von Meckenens Kunsttalent besessen, welche entweder in den häufigen Kriegen zu Grunde gegangen oder später durch neuere Bilder im Geschmacke der Zeit verdrängt, oder durch die Wiedertäufer zerstört worden sind.

*) Stuttgarter Kunstblatt Jahrgang 1823. No. 54, 55 u. 56.

**) Hans Holbein der jüngere. Von U. Hegner. Berlin, 1827. S. 14.

Das Wenige, was sich nach diesen Unbilden vielleicht erhalten hat, mag bei Aufhebung der Klöster verschleudert worden seyn.

Das einzige, uns in diesen Gegenden bekannt gewordene Bild, welches wir nach der Aehnlichkeit des Styls mit denen in der vormals Boisseréeschen Sammlung als eine Produktion Meckenens nachweisen können, befand sich in der, eine Meile von Lippstadt gelegenen Benedictiner Abtei Liesborn. In früherer Zeit am Hauptaltar der Kirche aufgestellt, war es später herabgenommen und auf einer Seitenwand angebracht worden. Das Mittelbild, etwa 8 Fuss hoch und 10 Fuss breit, stellte Christus am Kreuze dar, von drei Engeln umgeben, welche das aus den Wunden fließende Blut in Kelche auffingen. Unter dem Kreuze rechts standen Maria, Benedictus und seine Schwester Scholastica, links Joseph, Cosmus und Damian. Alle Figuren, die Engel ausgenommen, hatten über halbe Lebensgrösse. Der Hintergrund war durch Goldgrund abgeschlossen. Jedes der Flügelbilder, nur auf der innern Seite bemalt und in vier Felder abgetheilt, stellte einzelne Scenen aus dem Leben Christi dar, worunter die Verkündigung, Anbetungen der Hirten und der Könige, Darbringung im Tempel u. a. m.

Das Ganze war auf dickes, mit Kreide grundirtes Eichenholz gemalt. Die Fugen der verschiedenen Bretter waren sorgfältig mit Leinwand überklebt, bevor der Kreidegrund aufgetragen worden.

Bei Aufhebung der Abtei Liesborn, hatte dies nach Aussage eines Augenzeugen wohl-erhaltene Gemälde, das leider gewöhnliche Schicksal so mancher unserer alten Kunstwerke, aus Unkenntniss um ein Spottgeld verschleudert zu werden und in die Hände eines Besitzers zu fallen, welcher dasselbe, anstatt sorgfältig zu erhalten, wegen einiger wahrscheinlich auf dem Transporte erhaltenen Beschädigungen, in kleinere Stücke zerschneiden liess. Die nach diesen Unbilden übrig gebliebenen, noch immer bedeutenden Reste rettete, vor etwa drei Jahren, der Regierungsrath Krüger, jetzt in Aachen, und liess dieselben, durch den in Restauration altdeutscher Gemälde ausgezeichneten Maler Fuchs in Cöln, reinigen und einzeln ausgesprungene Stellen ausbessern.

Die jetzt noch erhaltenen Stücke bestehen in Folgenden:

Vom Mittelbilde. Die Brustbilder der vormals in ganzen Figuren unter dem Kreuze stehenden sechs Heiligen, der Kopf des Heilandes und eines der Engel.

Von den Seitenflügeln. Die Verkündigung, die Darbringung des Christuskin- des im Tempel und mehrere Bruchstücke der zu Grunde gerichteten andern sechs Darstellungen. Das Vorzüglichste hievon sind die Figuren unter dem Kreuze. Die Köpfe, mit eingepressten Heiligenscheinen umgeben, sind grösstentheils gut gezeichnet; die Fleischparthien von grosser Zartheit und Wärme und alle Schatten äusserst klar. Vorzüglich gelungen zu nennen ist Benedictus, dessen höchst ausdrucksvoller Kopf an die trefflichen Eykschen Portraits erinnert. Die weiblichen Figuren sind durchgängig sehr edel und mit vorzüglicher Zartheit behandelt. Die Hände, meistens verzeichnet und mager, sind weniger sorgfältig ausgeführt. Im Faltenwurf und in der Behandlung des Goldbrokats der Gewänder ist die Weise des v. Eyk unverkennbar, jedoch sind die Farben weniger strahlend.

Die Verkündigung und die Darbringung im Tempel, von den Seitenflügeln entnommen, sind nicht wie die Darstellung im Mittelbilde, durch Goldgrund abgeschlossen. In dem ersten Bilde sind Architektur des Zimmers und Geräthschaften mit weit weniger Sorgfältig-

keit ausgeführt, als auf derselben Darstellung von van Eyk in der Boissérée'schen Sammlung. Die Perspective, mitunter sehr mangelhaft, zeigt, wie schwer es dem Meister wurde, den beengenden Goldgrund zu verlassen. Die Stellung der Maria ist edel und demüthig; das Antlitz spricht unendliche Milde aus. Die Gewänder sind ziemlich gut geworfen, obgleich sie mitunter etwas Steifes und Scharfes haben.

Im andern Bilde ist der Tempel im Style der gemischten Deutschen Bauweise ausgeführt; der Fussboden ist, wie auf dem Bilde der Verkündigung, mit viereckigen Steinplatten von verschiedenen Farben getäfelt, und der Augenpunkt zu hoch genommen. Auch hier hat sich der Meister durch ausdrucksvolle Tiefe bei den Köpfen und Einfachheit der Composition als vorzüglich bewährt. Alles ist würdig und wahr aufgefasst.

Wer die trefflichen Eykschen Bilder bei Boissérée oder die sechs Genter Tafeln, jetzt im Königlichen Museum zu Berlin, mit den Liesborner Bildern vergleicht, wird sogleich an eine Verwandtschaft derselben auf's Lebhafteste erinnert. Die Eyksche Schule ist in den letztern unverkennbar, wenn auch der Schüler weit hinter dem unübertrefflichen Meister zurückgeblieben ist.

Die Meinung, dass kein anderer als Israel von Meckenen der Schöpfer dieser Bilder sey, wird ausser der unbezweifelten Aehnlichkeit in der Behandlung mit denen für Arbeiten jenes Meisters allgemein gehaltenen Bildern, auch durch die Epoche ihrer Vollendung unterstützt. Nach dem handschriftlichen Chronicon Liesbornense, hat der Abt Henricus de Clivis, gewählt im Jahre 1464, gestorben 1490, den Chor der Kirche vollenden, einen hohen Altar und vier Nebenaltäre errichten und mit geschmackvollen und bewundernswürdigen Gemälden schmücken lassen *).

Meckenens Sterbejahr lässt sich genauer angeben, als sein Geburtsjahr. Dass derselbe noch im Anfange des 16ten Jahrhunderts gelebt habe, gehet aus seinem oben erwähnten Kupferstiche: Maria von zwei Engeln gekrönt, hervor. Er ist der einzige, welcher mit einer Jahreszahl bezeichnet ist: er trägt die von 1502.

Murr **), Mechel ***) und Fiorillo ****) setzen seinen Tod, mit Wahrscheinlichkeit, in das Jahr 1503. Heineken nimmt dagegen (vermuthlich nur Schreib- oder Druckfehler) 1523 an. Die Meinung der erstern wird noch überdies durch Ottley *****) unterstützt, welcher die Abbildung einer im britischen Museum befindlichen Handzeichnung eines Grabsteins mittheilt, worauf ausser zweien Wappenschilder sich folgende Inschrift befindet:

In. de, jaer. unses. heeren. m. v. en iij. yp. sinte. mertyns. avent. starf. de. erber.
meister. Israhel. va. mehkene. sy. siele. roste. in. vrede. ~,

*) Summum altare, cum quatuor aliis et elegantí et admiranda pictura posuit.

**) Murr, Journal zur Kunstgeschichte. Nürnberg, 1776. Th. II. S. 233.

***) Mechel, Verzeichniss der Gemälde der k. k. Gallerie zu Wien etc.

****) Fiorillo, Geschichte der zeichn. Künste etc. Th. II. S. 320.

*****) An Inquiry into the origin and early history of Engraving upon copper and in wood etc. by W. Y. Ottley. London, 1816. Vol. II.

Ohgleich uns, aller Bemühungen ungeachtet, nicht gelungen ist, diesen Grabstein in Bochoft und der Umgegend zu entdecken, so sind dennoch keine Gründe vorhanden, die Aechtheit dieser Handzeichnung in Zweifel zu ziehen, indem die Zeichnung sowohl, als die Schrift den Charakter jener Zeit trägt.

Der Grabstein ist vielleicht zerbrochen und die Stücke als Mauersteine verbraucht oder auf andere Weise benutzt worden.

Ueber eine

Verbesserung der Sepiamanier:

von

dem Architekten, Herrn J. Senff aus Dorpat.

Um sein Bild möglichst treu und naturgemäss zu machen, stehen dem Maler ausser richtiger Zeichnung und Abschattirung noch die Farben zu Gebote, durch die weit mehr als blosser Lokalfarbe ausgedrückt werden muss. Er hat durch die Farben Klarheit und Trübe, Reinheit und Neutralität (oder wie man gewöhnlich sagt: brillante und graue Farben, in seiner Macht, wodurch er, ganz abgesehen von der Lokalfarbe, die Eigenthümlichkeiten des Lichts, der Mitteltinten, des Schattens, der Reflexe und der Schlagschatten, so wie Nähe und Ferne ausdrücken kann. Alles dieses opfert der Zeichner auf, indem er sein Bild einfarbig bearbeitet, und nur noch hell und dunkel unterscheidet. Der Kupferstich oder die Federzeichnung hat vor der getuschten Zeichnung noch einen grossen Vorzug, und steht dem Gemälde näher, indem durch die bald dunkle aber weitläufige, bald blasser aber dichte Schraffirung, so wie durch Kreuzschraffirung, der Unterschied zwischen klaren und trüben Tönen leicht und stark ausgedrückt werden kann; viele unsrer sauber gearbeiteten neuern Kupferstiche würden weit mehr Beifall bei Kennern und Liebhabern finden, wenn der Kupferstecher darauf mehr achten würde, aber indem er oft nach einer getuschten Zeichnung, statt sich einem Gemälde arbeitet, müsste er selbst das Original zu malen verstehen, um zu wissen, wo trübe und wo klare Töne nothwendig sind. In der Kreidezzeichnung ist es derselbe Fall; in jeder Dunkelheit kann der Ton, indem die Zwischenräume verarbeitet werden, trüb, und, indem die Zwischenräume frei bleiben, klar seyn. Das ist es eben, wodurch sich die besten Steindrücke in Kreidemanier so sehr auszeichnen, dass selbst die grössten Dunkelheiten noch klar sind, d. h. die Zwischenräume nicht verschmiert, was meistens Schuld des Druckers ist. Dasselbe wird in der Aquatinta durch ein feineres oder gröberes Korn oder durch beide über einander erreicht.

Bei der getuschten Zeichnung und der schwarzen Kunst fällt dieses weg; alle Töne sind gleich trübe oder klar, und der Unterschied zwischen Hell und Dunkel ist das einzige

Mittel, durch welches alles ausgedrückt werden muss. Solche Tuschzeichnungen hat man in sehr verschiedenen Farben ausgeführt. Die schwarze Tusche und die Sepia sind die gewöhnlichsten, wo die Sepia den Vorzug eines wärmeren und freundlicheren Tones mit grösserer Kraft verbindet, also entschieden günstiger ist. Da sie sich aber mit dem weissen Papiere nicht wohl vertragen will, indem etwas zu Widersprechendes in den farbenlosen Lichtern und den gefärbten Mittel tinten und Schatten liegt, so bedient man sich zu Sepiazeichnungen gern eines gelblichen Papiers, und das mit grossem Vortheil für die Harmonie des Ganzen.

So angenehm diese Sepiazeichnungen auf gelbem Grunde bei Köpfen sind, so will diese Manier doch nicht recht zu Landschaften passen, denn wenn man dabei auch gar nicht an Lokalfarben denkt, so bleibt ein Himmel und eine Ferne, so schön braun wie der Vordergrund, doch eine Unnatur, die nur durch sehr grosse Vorzüge in anderer Hinsicht unfehlbar gemacht werden kann. Daher haben schon viele Landschaftzeichner, statt der reinen Sepia, diese mit Blei versetzt genommen, wodurch sie eine der chinesischen Tusche sehr ähnliche Farbe erhielten, die doch vor dieser noch den Vorzug einer weit grösseren Kraft und Tiefe, und nicht den sehr störenden Glanz der Tusche hatte; dabei verloren sie aber die Wärme, welche die Sepiazeichnung so angenehm macht. Diese Betrachtungen erzeugten den Wunsch, alle erwähnten Vorzüge in einer Manier zu vereinigen, und veranlassten mich zu einigen Proben, die, wenigstens in Bezug auf die Manier, allgemein gefielen; daher glaube ich sie hier wohl mittheilen zu dürfen. Das Wesentliche davon ist Folgendes: Man zeichne auf gelbem Grunde mit Sepia, nehme sie aber nur im Vordergrund rein, und versetze sie bis in die Ferne und den Himmel allmählig mit mehr und mehr Blau, so dass sich Vordergrund, erster, zweiter Mittelgrund, Ferne und Himmel schon durch die Farbe sanft von einander losheben. Eben so lasse man die Lichter, von der Ferne bis in den Vordergrund, immer gelber werden. Dadurch kann man eine Wirkung hervorbringen, die der eines farbigen Gemäldes nahe kommt. Es versteht sich von selbst, dass diese Unterschiede kaum merklich seyn dürfen, weil sonst ein widerlich scheckiges Wesen daraus entstünde; eben so, dass man selbst im Vordergrund alle Luftreflexe blauer halten muss, als die Mittel tinten und Tiefen: Es wird jedem Landschaftzeichner leicht seyn, sich in diese Manier zu finden, wenn er nur stets von dem Gesichtspunkte ausgeht, der dabei zum Grunde liegt: die Reinheit oder Trübe der Töne, so wie die Nähe oder Ferne, ganz abgesehen von aller Lokalfarbe, durch einen geringeren oder stärkeren Zusatz von Blau auszudrücken, oder das Braun schwächer oder stärker durch Blau zu dämpfen.

Dass diese Manier nicht überall mit gleichem Glücke angewandt werden kann, ist leicht einzusehen; die beste Wirkung wird sie da machen, wo die Landschaft reich an verschiedenen Gründen ist, wie in Gebirgsgegenden, wo denn die Ferne wirklich wie in einen Duft gehüllt erscheint. Je grösser die Ferne ist, die man ausdrücken will, desto stärker darf man die letzte Tinte mit Blau versetzen; ist die Entfernung zwischen Vordergrund und Hintergrund nur unbedeutend, so darf auch der Zusatz an Blau nur sehr unbedeutend seyn. Man thut wohl, sich die Tinte für den Himmel und die äusserste Ferne zuerst zu mischen, und alle Mittelgründe dann aus dieser Tinte und der reinen Sepia des Vordergrundes, nach Maassgabe der verschiedenen Entfernungen, zusammenzusetzen.

Eben so darf man zur Färbung des ganzen Papiers, und zur Erhöhung des Gelben in den Lichtern, kein reines Gelb anwenden, sondern einen Ton, der dem Braun der Sepia ziemlich nahe kommt, weil jeder grelle Unterschied der Farbe störend wäre, und den Eindruck einer einfarbigen Zeichnung in den eines abgeschmackt illuminirten Gemäldes umwandeln würde.

J. Senff.

Nachschrift des Herausgebers.

Der Herr Verfasser des vorstehenden Aufsatzes hat die Gefälligkeit gehabt, mir mehrere in der geschilderten Manier von ihm ausgeführte Sepia-Zeichnungen vorzulegen, welche das Gesagte vollkommen rechtfertigen. Der Eindruck ist nicht nur im Allgemeinen sehr angenehm und wohlthuend, sondern die Darstellungsmittel sind wesentlich bereichert. Besonders bei grösseren Blättern mit weiten Fernen, wo das Bedürfniss eintritt, die Gegenstände nach ihren Abständen genauer zu unterscheiden, wird die Sepiamanier einer Ausführung empfänglich, die sonst unerreichbar bleibt. Die gehörige Sorgfalt in der Abstufung der Tinten entfernt dabei jeden Schein eines Strebens nach einer, blos das Auge bestechenden Buntheit, indem bei höchster Lieblichkeit der Färbung die wünschenswertheste Haltung des Ganzen sich beobachten lässt. — Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass Herr Senff Verfasser eines mathematischen Werkes ist: Die Geometrie im Raume, analytisch behandelt von J. S., welchem von der Universität zu Dorpat ein akademischer Preis zuerkannt worden.

E. H. T.

N o t i z e n

über

die diesjährige Kunstausstellung in Florenz.

(Aus den Mittheilungen eines reisenden Künstlers an Herrn Dr. Carl Seidel.)

In der Akademie der Künste zu Florenz hat unlängst die diesjährige Vertheilung der kleineren Prämien statt gehabt; den geübtesten Schülern der verschiedenen Kunstklassen sind Preise zugetheilt, und die Zeichnungen und Farbenskizzen der Concurrenten öffentlich ausgestellt worden. Diesen zum Theil bemerkenswerthen Arbeiten, die jedoch als erste Versuche des angehenden Talents hier nicht näher bezeichnet werden, schloss eine grosse Anzahl von eben fertigen Kunstwerken einheimischer und fremder Künstler sich an, so dass eine ziemlich reiche Ausstellung zusammenkam, über welche hier einige Nachrichten folgen.

Bemerkenswerth ist dabei zunächst die geringe Anzahl der Bildungen aus der heiligen Geschichte; auch in Italien scheint die Periode der Madonnen, Kreuzigungen u. s. w. vorüber, und die Kunst wendet sich theils zu der weltlichen Geschichte, und theils auch zu der sonst daselbst weniger beliebten Genre-Malerei. Ueber die wenigen Gebilde, die dem religiösen Kunstkreise angehören, möge denn zuerst Einiges angemerkt werden.

Vom Professor Giuseppe Colignon sah man den heiligen Joseph Calasanzio, wie er eben von der Madonna das Leben eines gestorbenen Kindes erhält. Dieser Künstler hat unter den jetzigen italiänischen Malern einen bedeutenden Ruf, und auch dieses Werk wiederum versammelte, sowohl wegen des in mancher Hinsicht ansprechenden Gegenstandes, als auch wegen manches Gelungenen in der künstlerischen Behandlung, stets einen zahlreichen Kreis von Schauern um sich her.

Cäsar Mussini (ein geborner Berliner, Sohn des in preussischen Diensten gewesenen Capellmeisters Mussini), jetzt auf grossherzoglich-toscanische Kosten in Rom studirend, hat den heiligen Vincenz von Paola gemalt, wie dieser einigen vor Frost erstarrten Kindern zu Hülfe kommt; die Auffassung des Ganzen, und namentlich der Ausdruck in dem Kopfe des Heiligen, spricht wohlgefällig an, die übrige Behandlung des Bildes lässt indessen noch Vieles zu wünschen übrig.

Von Bernardino Rossini aus Modena: Hippolyt Galantini lehrt mehreren Kindern den Catechismus, während der heilige Camillus von Lellis vor dem Bilde des Gekreuzigten in Entzückung versunken ist. Mit diesem im Ganzen unbedeutenden und nur im Einzelnen manches Lobenswerthe enthaltenden Stücke geht der Bericht über die Gemälde religiösen Inhalts bereits zu Ende; die zum Theil sehr schönen Legenden der Heiligen, woran die katholische Kirche so reich ist, scheinen jetzt in Italien mehr als jemals für die Kunst benutzt zu werden. Unter den Copien waren zwar noch einige mehr oder minder gelungene Madonnen, heilige Familien u. s. w. nach Raphael, Leonardo da Vinci, Guido Reni und Anderen vorhanden; von diesen Werken kann indessen hier nicht näher geredet werden, und somit folgt zunächst der Bericht über die Gebilde aus der weltlichen Historie.

Vom Professor Giuseppe Bezzuoli, im Auftrage des Grossherzogs von Toscana gemalt: der Einzug Carls VIII. in Florenz, am 18ten November des Jahres 1494. Dieses grosse historische Gebilde enthält zunächst, in lebensgrossen Figuren, eine grosse Anzahl von merkwürdigen Personen jener Zeit, die grossentheils nach vorhandenen Original-Gemälden portrairt sind. Man erblickt darauf unter Anderen den Cardinal Giuliano della Rovere, als nachmaliger Pabst unter dem Namen Julius II. berühmt; ferner den bekannten Schwärmer Savonarola, den Gilberto Monpensieri, Obigni, Pietro Capponi, Francesco Valori und viele andere Zeitgenossen. Die gesammte hohe Geistlichkeit von Florenz, der Gonfaloniere mit den übrigen Behörden, das Gefolge des Königs, und endlich Gruppen neugierigen Volkes erfüllen in wohl angeordneten Massen das grosse Gebilde. Bekanntlich ging Carl VIII. mit dem Gedanken um, sich zum unumschränkten Herrscher von Florenz zu machen, und dieses gar nicht verheimlichte Vorhaben giebt den Personen, nach deren verschiedenen Antheil dabei, vornehmlich den charakteristischen Ausdruck. Gebieterisch hält Carl in der Rechten die Lanze und in der Linken das Schwert, und Stolz und Anmassung in Haltung und Mienen lassen sein Vorhaben deutlich ahnen. Der heftige Savonarola scheint dem trauernden Valori zu sagen, dass alle Widerwärtigkeiten, die er genugsam prophezeit habe, jetzt eintreffen

beginnen. Eine wesentliche Zier des Bildes sind, seitwärts im Vordergrunde, zwei schöne weibliche Gestalten, von der Seltenheit des Schauspiels anscheinend herbeigelockt; die Eine scheint ganz im neugierigen Anschauen versunken, während die andere, patriotischer Regungen voll, stille Zähren vergiesst: das spielende Kind, welches sie an der Hand hält, ist mit unbefangener Heiterkeit bei der grossen Scene gegenwärtig. So sind denn alle Alter und Geschlechter in dieser reichen Schöpfung charakteristisch vereinigt. Mag auch die gesammte Auffassung etwas an Gérard's Einzug Heinrichs IV. und an französische Behandlung des Historischen überhaupt erinnern, so bleibt doch hinsichtlich der Composition manches Eigenthümliche und höchst Schöne in dem Bilde. Die Zeichnung ist, Einzelheiten abgerechnet, korrekt und gefällig, jedoch minder schön, als in einer anderen Schöpfung desselben Meisters, von der weiterhin die Rede seyn wird. Farbengebung und Lichteffect sind brillant, und selbst ein wenig prunkend, doch aber nicht ohne Harmonie: es gehört, ungeachtet mancher Mängel im Einzelnen, dieses umfangreiche Gebilde zu den bemerkenswerthesten Schöpfungen der neueren italiänischen Kunst.

Vom Professor Gasparo Martellini: die Ausschiffung des Lorenzo Medici in Neapel. Dieses für die Geschichte von Florenz so wichtige Ereigniss — indem der König von Neapel, bis dahin der bitterste Feind der Medici, durch die damals zuerst gemachte persönliche Bekanntschaft mit jenem grossen Manne, der innigste Freund und Bundesgenosse der Florentiner wird — ist zwar ebenfalls mit möglichst treuer historischer Wahrheit aufgefasst, im Uebrigen aber steht dieses Gebilde — etwa fünf Fuss gross — der oben erwähnten Schöpfung in jeder Hinsicht nach; am gelungensten sind darin einige Nebenfiguren, Schiffer und Lazaroni darstellend, welche neugierig auf die denkwürdige historische Scene blicken.

Von Baldassare Calamai, zwei kleine historische Gemälde: Napoleon auf dem St. Bernhardsberge; und Napoleon, wie er in der Nacht vor der Bataille von Austerlitz das Schlachtfeld untersucht: beide Bilder sind nur allenfalls des Gegenstandes wegen bemerkenswerth, im Uebrigen haben sie nur geringen Kunstwerth.

Vom Professor Fernando Cavalleri: David Rizzio, wie er vor der Königin Maria Stuart und deren Gemahl die Laute spielt. Die Eifersucht in den Minen des Königs ist trefflich ausgedrückt, und in Hinsicht der künstlerischen Ausführung verdient besonders das Colorit wegen der schönen Wärme des Tones eine lobende Erwähnung.

Von Benedetto Servolini: der Abschied des Romeo von der Julia. Der Ausdruck in dem weiblichen Kopfe ist recht gelungen, überhaupt macht die gesammte Anordnung des Bildes, in Verbindung mit einem sehr schmelzenden Colorit, eine angenehme Wirkung.

Andere Arbeiten dieser Art sind noch, von Ugo Baldi: Milton, wie er erblindet seinen Töchtern sein verlorenes Paradies dictirt; es ist dieses das erste grössere, jedoch wenig bedeutende Werk des genannten jungen Malers. Ferner von Vincenzo Nicolini: Cristophorus im Hause der Lucia Mondella. — Von Carolina Tacchinardi: Brunelleschi, welcher seinen Nebenbuhlern eben zeigt, wie man ein Ei auf die Spitze stellt; — und endlich von Antonio Digerini: Diogenes, wie er Menschen mit der Laterne sucht. Dieses Gemälde führt, durch seinen Inhalt, natürlich weiter zu den Bildungen aus der alten Geschichte und Mythologie überhaupt. Von Francesco Sabatelli: Ajax, Oileus Sohn, wie er nach erlittenem Schiffbruche einsam mit den Fluten ringt. Das bekannte Gemälde des Athenienses Apollodor, dessen Plinius, XXXV, 9, 36. gedenkt, hat dem Künstler wahrscheinlich den Stoff zu seinem

schätzbaren Werke gegeben. Genaue Kenntniss der Anatomie, sehr schöne Zeichnung, und ein brillantes, nur fast zu gelbes Colorit empfehlen vornehmlich dieses lebensgrosse Gebilde, von dem ein begeisterter Critiker in der *Gazetta di Firenze* sagt: „Ognuno fermandosi davanti a questa pittura, esclamava: oh quante speranze ci ha rapito la morte! oh quale sarà stato il dolore del suo illustre padre! e s'ammirava, e si piangeva“.

Noch gehören hieher, von dem bereits erwähnten Bezzuoli: die verstossene *Olympias*, weniger bedeutend als die anderen Bildungen dieses Meisters. — Ferner von *Cäsar Mussini*: die von *Narcissus* verschmähete *Echo*. — Von *Paolo Feroni*: *Sappho* auf dem *leucadischen Felsen* sitzend. — Von *Salter*: eine *Bacchantin*; sämmtlich ohne sonderlichen Kunstwerth. Nach diesen Vorwürfen zu urtheilen, scheinen die Künstler Italiens sich jetzt in solcher Darstellung einzelner bedeutsamer Figuren ganz besonders zu gefallen.

Unter den zahlreichen Portrait-Bildungen ist zuerst ein Familienbild von *Bezzuoli* zu erwähnen; dasselbe stellt eine englische Familie, zwei Damen und einen Herrn, in Lebensgrösse dar: die Auffassung erscheint sinnig, die Zeichnung meisterhaft, und die Färbung kräftig und wahr; es ist dieses Werk mit einem Worte das schönste der gesammten Ausstellung. Fast eben so gelungen sind noch die beiden Portraits eines Mannes und eines Kindes von der Hand dieses achtbaren Künstlers.

Von *Rembrandt Peale*, einem jungen Künstler aus *Amerika*: das Bild *Washingtons* und das Portrait des amerikanischen Bildhauers *Grenough*. Korrekte Zeichnung, eine zwar etwas braune, aber wirksame Farbe und ein sehr klares Licht empfehlen diese Bildungen auf eine vortheilhafte Weise. — Andere bemerkenswerthe Portraits sah man noch von *Ferdinando Cavalleri*, *Giuseppe Cavalcanti*, von der *Signora Irene Ugucioni* u. v. A. m.

Unter den Landschaftern, welche die Ausstellung mit ihren Werken bereichert haben, ist der fleissige Künstler *Georg August Wallis* zuerst zu nennen. Von ihm waren funfzehn zum Theil sehr grosse Landschaften zu sehen, die durch Reichthum der Erfindung und durch poetische Behandlung die allgemeinste Aufmerksamkeit erregten. Gleich den grössten Landschaftern der früheren Zeit belebt derselbe gern seine Gebilde mit mythologischer oder historischer Staffage, wie dieses die folgende Angabe seiner wichtigsten ausgestellten Werke bekundet. Man erblickte von der Hand dieses Künstlers: den Schiffbruch des *Ulysses* — *Ulysses* auf der Insel der *Fäaken* — *Ulysses* von seinem Hunde erkannt — *Orest*, *Pylades* und *Elektra* am Grabe des *Agamemnon* — *Simson* im Kampfe mit dem Löwen — den Wald des *Dante* u. s. w. Ein recht poetisches Gebilde in Erfindung und Ausführung ist ferner noch die kleinere Landschaft, welche mit dem Namen der *Löwengrotte* belegt ist. — Unter den Veduten dieses Künstlers zeichnen sich besonders aus: der herrliche Golf von *la Spezia* — eine Ansicht von *San Gimignano*, durch die Weinlese belebt — eine Ansicht der italienischen Alpen — Ansicht des Klosters *St. Vivaldo* — Ansicht von *Massa di Carrara* in der Abendbeleuchtung, die hier besonders gelungen dargestellt ist. Was nun die künstlerische Behandlung dieser Werke im Allgemeinen betrifft, so gewahrt man hier zuvörderst eine tiefe, ansprechende Farbe, die meistens mit den poetischen Compositionen in guter Harmonie steht; im Uebrigen aber ist die Ausführung unordentlich und in vielen Stücken höchst mangelhaft: kleinere Schöpfungen gelingen dem Künstler in der Regel besser, als die Bildungen von grösserem Umfang.

Von *Giuseppe Fini*: ein Sonnenuntergang voll lobenswerther Localtöne und im All-

gemeinen von guter Wirkung. — Ferner von dem Tenente (Lieutenant) Antonio Morghen: vier achtbare Landschaften.

Im Felde der Prospect-Malerei waren zunächst zu bemerken: zwei ziemlich gelungene Ansichten des Markusplatzes zu Venedig, von Emilio Burci; die Staffage ist sehr wohl gewählt, und enthält einige höchst sinnig angeordnete Gruppen. — Das Innere einer Kirche, von der Signora Giulia Marini, zeigt einzelnes Gute; selten ist es wohl, dass eine Dame diese Gattung der Malerei zu ihrem näheren Studium wählt.

Blumenstücke, Stilleben und ähnliche Bildungen waren nicht viele vorhanden, und die wenigen selbst verdienten keine nähere Betrachtung; daher folgt nunmehr die Angabe einiger bemerkenswerthen Gebilde der Sculptur und Plastik.

Seit dem Hinscheiden des um die neuere Bildkunst überhaupt so hoch verdienten Canova hat noch kein italiänischer Bildner wiederum einen bedeutenderen Ruf erlangt; zu den am Vortheilhaftesten genannten Künstlern dieser Art gehört jetzt der in Florenz lebende Professor Salvator Bongiovanni, von dem mehrere Werke ausgestellt waren. Ein Relief in Marmor, den Tod des Aristodemus darstellend, ist sehr gut componirt, und auch die übrige Behandlung zeigt manches Gute, nur scheint der Ausdruck ein wenig übertrieben und theatralisch. Ferner sah man von diesem Künstler: Achilles, Statue in Gyps — eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten — und endlich den Kaiser Nicolaus von Russland zu Pferde, zwei Basreliefs in Gyps ohne sonderliche Bedeutung. — Vom Professor Cincinnato Baruzzi war eine Statue der Sylvia in Gyps zu sehen, die wegen der Grazie in der Erfindung und wegen der trefflichen Behandlung der einzelnen Parthieen, als das beste plastische Werk der gesammten Ausstellung zu betrachten ist. — Von Luigi Pampaloni: ein betendes Kind, eine Arbeit voller Natur und von gefälliger Behandlung; ferner die Büste Sr. Majestät des Kaisers Nicolaus von Russland, in Marmor. Von Aristodemo Costoli, auf öffentliche Kosten in Rom studirend: Jupiter und Thetis. — Von Odoardo Fantacchiotti: ein Relief, den Ganymedes darstellend. — Von Ottavio Giovannozzi: Achilles, Statue in Gyps, und mehrere sehr ähnliche und gut ausgeführte Büsten in Marmor und Gyps. — Von Giuseppe Cresci: Hebe, kleine Figur in Gyps. — Endlich mehrere Büsten und Studien von Vincenzo Corsi, Lorenzo Nencini u. A. m. Es würde hier nicht von allgemeinerem Interesse seyn, über alle diese Leistungen und Versuche in der Bildnerei mehr im Einzelnen zu reden: im Allgemeinen nur ist dabei zu bemerken, dass die Behandlung des Marmors, so wie das Technische der Sculptur überhaupt, den Italiänern wegen leichter Gelegenheit zur Uebung wohl von der Hand gehe; was jedoch das Geistige der Kunst anbelangt, so stehen sie gegenwärtig darin auf keiner sonderlich hervortretenden Stufe der Entwicklung.

Auch zu Mailand, Perugia und anderen Orten Italiens sind in diesem Jahre Kunstausstellungen gewesen, die manches Bemerkenswerthe, jedoch im Allgemeinen gerade nichts Ausgezeichneteres zu Tage gefördert haben, als die oben erwähnten Leistungen, welche in Florenz veröffentlicht sind *). Italien, das Land des Schönen, wo von der einen Seite dem Gedeihen der Künste so Vieles entgegenkommt, hat auch in seinen Einrichtungen von der

*) Nach einem Briefe des Herrn Professors Rauch, der neuerlich Mailand besuchte, herrscht jetzt in der Hauptstadt des Lombardisch-Venezianischen Königreichs ein sehr reges und erfreuliches Kunstleben.

anderen Seite wiederum so Manches, was dem freieren und kühneren Auffluge sehr hemmend entgegenwirkt: dennoch scheint seit etwa funfzehn Jahren einiges Vorrücken bemerkbar zu werden. Allem Vorigen zu Folge ist wenigstens ein Streben nach einer höheren Kunstblüte in Italien nicht zu verkennen, wenn gleich das eben schon Erreichte in aller Kunst überhaupt und namentlich in der Architektur, Sculptur und Malerei, sich noch keinesweges zu einer höheren Bedeutsamkeit emporschwingt. Der Norden Europas hat jetzt in allem Wissen und Können den Süden weit überflügelt: möge auch dort unter günstigem Geschick bald ein lichter Genius sich erheben zu höherem Aufschwung.

Beiträge zur artistischen Tagesgeschichte.

Aus Italien. (Im October.)

Eine sehr merkwürdige Entdeckung ist die Necropolis von Vulci oder Vulcia, (Vulcium, in der Nähe der alten Etruskischen Stadt Tarquinia) in der bereits nicht weniger als 2000 Vasen von der besten Arbeit und Erhaltung aufgefunden worden sind. Ein Drittheil dieser Vasen ist mit Griechischen Inschriften versehen, die auch jedenfalls von Griechischen Künstlern herrühren, deren Namen oft genannt sind, als: Andocides, Sosthenes, Phidias, Aeschylus, Megakles, Glaucon und Phidippos. Diese Nachsuchungen werden den Winter hindurch fortgesetzt werden. Man erwartet deshalb, dass der Preis für Griechische Vasen fallen werde, doch verkauft man sie jetzt noch immer so theuer als sonst. Die Vasensammlung in Neapel, welche bisher die beste und reichhaltigste in der Welt war, hat aber der neu entdeckten Schätze halber schon sehr an ihrem Werth und Ansehen bei den Archäologen verloren. (Literary Gazette.)

Aus Paris. (Im October.)

Man ist gegenwärtig damit beschäftigt, in der Kirche von Saint-Sulpice die Gemälde der Kapelle à la Vierge zu restauriren. In wie weit eine Restauration derselben vorzunehmen sey, ist bereits von der Kunst-Commission der Seine-Präfectur, welche den Zustand der Gemälde in Augenschein genommen, bestimmt worden. Diese Gemälde, welche von Lemoine herrühren, sollen à fresque ausgeführt worden seyn. Nach dem Brande von 1773 hatte Callet den Auftrag erhalten, sie zu restauriren und einige Veränderungen damit vorzunehmen. Die Kapelle von Saint-Sulpice ist ohne Zweifel eines der schönsten Monumente, welche Paris in dieser Art aufzuweisen hat. Der Reichthum der Verzierung in allen Parthieen, so wie die durchgängige, gediegene Sorgfalt in der Ausführung, erinnern unwillkürlich an das, was man in den kirchlichen Gebäuden Roms mit so vielem Recht bewundert, und um so erfreulicher ist es, dass von Seiten der Administration von neuem so viele Sorgfalt auf die Erhaltung und Verschönerung dieser Kapelle verwendet wird. — Herr Daguerre beabsichtigt, in seinem Diorama für den Monat November ein neues Tableau, die Sündfluth, aufzustellen. (Journal des Débats.)

Paris. (Im November.)

Sonnabend, den 14. November, schritt die Königliche Akademie der schönen Künste zur Erwählung eines neuen Mitgliedes für die Klasse der Architektur, an die durch den Tod des Her Rondelet erledigte Stelle. Die Herrn Achille Leclerc, Molinos, Guénepin, Guy de Gisors, Alavoit und Battard waren die von der betreffenden Klasse vorgestellten Candidaten. Die Akademie hatte 4 Herren Gauthier, Peyre, Caristie, Le Père, Labardie und Moreau vorgestellt. Bei dem ersten Scrutinium erhielt Achille Leclerc 9 Stimmen, Peyre 8, Molinos 5 und Le Père 4. Vier andere Scrutinen fanden Statt, ohne einen Ausschlag zu geben. Im sechsten erhielt endlich Molinos 19 Stimmen und Achille Leclerc 16, in Folge dessen Herr Molinos zum Mitglied der Akademie der schönen Künste erwählt worden ist. — (L'Universel.)

Aus London. (Im November.)

Eine colossale Statue von Pitt, in Bronze, ausgeführt von Chantrey, einem der ausgezeichnetsten Bildhauer Englands, ist gegenwärtig ihrer Vollendung nahe. Diese Statue hat zwölf Fuss in der Höhe. Der Künstler gehört zwar nicht zu denen, welche den Grundsatz haben, dass das moderne Kostüm in der Kunst durchaus einen schlechten Eindruck mache, dennoch hat er, um den Nachtheil zu verbergen, der etwa aus demselben hervorgehen könnte, über eine der Schultern der Statue einen Mantel gehängt. Diese Statue Pitts in Bronze ist schon die zweite, welche aus Chantrey's Händen hervorgeht; zugleich ist er, wie man sagt, mit einer dritten, einer colossalen Statue des Königs beschäftigt, die für Schottland bestimmt seyn soll. — Der bekannte Portraitmaler Dawe ist in diesem Monat in London verstorben. Sein Leichenbegängniß wurde in der St. Paulskirche unter Beiwohnung des Russischen Gesandten und vieler Künstler gefeiert. Man sagt, dass Dawe bloss durch seine Porträts Europäischer Fürsten, die ihm gesessen haben, sich ein Vermögen von 130,000 Pf. Sterl. (2,500,000 Fr.) erworben hatte. — (L'Universel.) — Ein junger Mensch soll neulich in London für 2 Guineen ein Gemälde auf Leinwand, das dem berühmten Sebastian del Piombo zugeschrieben wird, und bisher bei einem unkundigen Antiquar unerkantet gelegen hat, an sich gekauft haben. Der Werth dieses Gemäldes wird von den Kunstkennern auf 6000 Pf. Sterling angeschlagen, und die Königl. Gemälde-Gallerie hat bereits 5000 Pfund dafür geboten. —

Aus Amsterdam. (Im October.)

Ein interessantes Unternehmen ist eine hier erscheinende Sammlung von Lithographieen, welche zum Zweck hat, von den bedeutendsten Gemälden des Königlichen Museums Nachbildungen zu liefern, und von der die bereits herausgekommene erste Lieferung Stücke nach Terburg, van Mieris und Netscher, gezeichnet von Pierremann, Madou, Vos und andern Künstlern enthält. Das ganze Unternehmen ist auf zwanzig Lieferungen berechnet, jede zu drei Stücken und man verspricht das ganze Werk in drei Jahren zu vollenden. — Nach einem Befehl des Königs wird im künftigen Herbst (1830) in dem Museum eine öffentliche Ausstellung von Gemälden, Werken der Sculptur, Kupferstichen und Zeichnungen lebender Künstler, stattfinden. Eine Commission, bestehend aus den Herren Hooft, van de Kastele, Hartmann, Kousemann und Ronger, ist bereits ernannt worden, um die diesfalls nöthigen Geschäfte zu besorgen und das Programm der Ausstellung zu verfassen. — Der Zögling, welcher in diesem Jahre den von der Akademie der schönen Künste für den besten Kupferstich ausgesetzten grossen Preis, nach dem Urtheil der vom Minister des Innern dazu bestellten Commission, davon getragen hat, ist Jean de Mare, ein Schüler des Graveurs Velija. Dieser junge Mann erregt grosse Hoffnungen, und man spricht sehr lobreich von dem Talent, das er in dem gekrönten Werke an den Tag gelegt hat. Die Kupferstecherkunst ist in Holland ziemlich vernachlässigt gewesen, und es ist Zeit, dass durch ausgezeichnete Künstler der alte Ruf der Holländer in dieser Kunst wieder hergestellt werde. — (L'Universel.)

Wien. (Im October.)

Auf der permanenten Kunstaussstellung im Akademiegebäude bei St. Anna ist gegenwärtig ein Altarblatt ausgestellt, welches der hiesige, rühmlichst bekannte Historienmaler Joseph Bayer gemalt hat. Dies Altarblatt, welches die Flucht nach Aegypten darstellt, ist zunächst für den Oberstburggrafen von Prag, Grafen von Chotek, gearbeitet; der es für einen durch seine fromme Grossmuth neu ausgestatteten Altar in Mariazell bestimmt, und dem Künstler den Gegenstand des Bildes selbst angegeben hat. Die Ausführung war deshalb für den Maler um so schwieriger, da das Altarblatt mehr als zweimal so hoch als breit ist. Die Gruppe musste en face dargestellt werden, und man erblickt die heilige Familie, wie sie eben, einen Abhang herabziehend, die Aussicht in das schützende Land sich eröffnet sieht. Ueber der Gruppe schwebt der göttliche Vater, sie segnend. Man lobt an diesem Eilde besonders das Leichte und Gefällige der Stellungen, den sprechenden und edlen Ausdruck, so wie das warme und frische Colorit. — (Wiener Zeitungsbericht.)

Verzeichniss von Büchern, Kupferstichen, Lithographien und anderen das Kunstfach betreffenden Werken,

welche bei verschiedenen Verlegern erschienen, auch durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin, zu beziehen sind.

Bei L. W. Wittich in Berlin ist erschienen:
Schinkel, C. F., Sammlung architektonischer Entwürfe, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde. 13tes u. 14tes Heft. Preis eines jeden Heftes 3 Thlr.

Diese beiden Hefte enthalten die Kirche auf dem werderschen Markte zu Berlin, die Kirche zu Straupitz in der Niederlausitz und 2 Entwürfe zu einer Kirche in der Oranienburger Vorstadt bei Berlin.

Der erste Band besteht aus 78 Blättern, wozu nun ein hinter einander fortlaufender Text gedruckt, der auch in französischer Sprache zu haben ist, und enthält Entwürfe zu 2 Wachtgebäuden, 1 öffentlichen Brunnen, 2 Schauspielhäusern, 1 neuen Strasse, 3 Monumenten, 1 Brücke, 1 Mineral-Trinkbrunnen, 1 Thor, 5 Kirchen, 2 Schlösser, 1 Jagdschloss, 5 öffentlichen Gebäuden, 5 städtischen Wohnhäusern und 2 Landhäusern. Preis 40 Thlr.

Menzel, C. A., Facaden zu Stadt und Landhäusern, nebst architektonischen Entwürfen zur Verschönerung der Höfe, zu öffentlichen Gebäuden, Kirchen, Thoren, Brücken, öffentlichen Brunnen, Grabmonumenten, Wachtgebäuden u. s. w. 1tes bis 8tes Heft. Preis eines jeden Heftes 1 Thlr. 10 Sgr.

— — Magazin von architektonischen Entwürfen zur Verschönerung der Gärten. 1tes u. 2tes Heft. Preis 4 Thlr.

Anzeige für die Herren Kupferstecher.

Eine völlig gut conditionirte, 33 Zoll im Quadrate grosse, englische Paralell-Linien-Maschine (mit beweglichem Lineale) soll für einen annehmbaren Preis, aus einer Verlassenschaft, schnell verkauft werden. Herr Rath's-Taxator Martini in Leipzig wird auf frankirte Briefe nähere Nachricht ertheilen.

In der Anton Weberschen Buch- und Kunsthandlung in München sind noch einige erste Abdrücke der Rafaelschen Madonna di S. Sisto, lithographirt von Brandmüller, auf französischem Papier à 6 Thlr., auf chinesischem à 7 Thlr. zu haben. Es möchte den Herren Künstlern und Kunstliebhabern, welche diese vorzügliche Lithographie noch nicht haben, willkommen seyn, dass wir sie darauf aufmerksam machen, ehe der geringe Vorrath zu Ende geht. Ueber den Werth dieses Blattes hat das allgemeine Interesse für dasselbe hinlänglich geurtheilt.

In allen deutschen Buchhandlungen ist eine ausführliche Ankündigung niedergelegt von der Herausgabe eines Werkes in 30 grossen Blättern: „Den herrlichen Dom zu Magdeburg, den Gegenstand der Bewunderung für Fremde und den Stolz der Bewohner Magdeburgs, in seiner Bauschönheit, nach einzelnen Theilen und im Ganzen in Zeichnungen u. Umrissen darstellend“ worauf Männer vom Baufach, so wie Liebhaber alter deutscher Art und Kunst, aufmerksam zu machen, wir nicht verfehlen wollen.

Magdeburg, im September 1829.

Creutzsche Buchhandlung.

Kunstnachricht von C. W. Enders Buch- und Kunsthandlung in Prag.

Die vor einigen Monaten angekündigte Unternehmung der Herausgabe von Abbildungen der ausgezeichnetsten Generale Oesterreichs von den ältesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten, erfreut sich eines glücklichen Fortgangs, wie ihn die anerkannte Gedickeheit der Leistung in Zeichnungshinsicht, die Güte und Reinheit des Druckes und Papiers, und die ungemeine Wohlfeilheit des Preises erwarten liessen. Da es bei einer so bedeutenden Anzahl von Portraits, welche für die 12 Lieferungen li-

thographirt werden sollen, nicht thunlich ist, einen so grossen Vorrath von Steinen, als hiezu erforderlich sind, aufzubewahren, und die früher verwendeten für die nachfolgenden Portraite wieder abgeschliffen werden müssen: so werden die H. H. Militärs und alle Freunde der Kunst und der Milit.-Geschichte, welche dieses gewiss sehr interessante Portraitwerk, — das ihnen eine gewählte Gallerie der ausgezeichnetsten Heroen und Generale des an kriegerischen Ruhm so reichen österreichischen Gesamtstaates, zu erfreulicher, besonders für H. H. Militärs passender, Zimmerzierde bietet, — zu besitzen wünschen, ersucht, ihre Bestellungen darauf bald möglichst zu machen, um hienach die erforderliche Anzahl von Abdrücken besorgen lassen zu können, da nach Erscheinung der 6ten Lieferung, welche noch in diesem Jahre Statt finden wird, die Steine abgeschliffen werden müssen, und dann über die gemachten Bestellungen nur ein sehr kleiner Vorrath von Abdrücken dieser Portraite übrig bleiben wird, welcher bei den zahlreich eintreffenden Bestellungen des In- und Auslandes bald vergriffen seyn dürfte. Monatlich beiläufig erscheint ein Heft von vier Blättern, Format gross Quart, Basler Velin-Papier à 45 kr. (12 ggr.), und Basler Sup.-Royal Velin-Papier à 1 fl. C.M. (16 ggr.) im Pränumerations-Preise. Bei Empfang des ersten Heftes wird auf das folgende vorausbezahlt. Ausser dem Pränumerationspreise kostet das Heft 1 fl. 15 kr. (20 ggr.), u. 1 fl. 30 kr. C.M. (1 thl.) Einzelne Blätter 30 kr. C.M. (8 ggr.) Von den vier Portraits eines jeden Heftes wird das erste der ältesten und älteren Zeit, das zweite dem vorigen Jahrhundert, das dritte der neuesten Zeit angehören, und das vierte einen der gegenwärtig lebenden Herren Generale vorstellen. Die bereits erschienenen vier Hefte enthalten folgende Abbildungen: Prinz Eugen, Loudon, Clerfayt, E. H. Carl, Waldstein, Lacß, Wurmser, E. H. Joseph, Buquoy, Daun, Coburg, E. H. Ferdinand d'Este, Markgraf von Baden, Hadik, Beaulieu, F. M. Lichtenstein. Das fünfte im Drucke befindliche Heft enthält die Portraite von Octavio Piccolomini, Max. Ulysses, Graf Browne, Jos. Freiherr von Alvinzky, und Se. k. H. E. H. Ludwig von Oesterreich. Auf den gedruckten Umschlägen der Hefte

sind nebst dem Namen, das Geburts- und Todesjahr und Tag der in selben abgebildeten Feldherren bemerkt. Am Schlusse dieses einstweilen auf 12 Hefte bemessenen Portraitwerks, wird ein mit der 12ten Lieferung erscheinendes kleines Bändchen, im gedrängten Auszuge eine kurze biographische Skizze derjenigen Feldherren Oesterreichs enthalten, deren Abbildungen sich in dieser Sammlung aufgenommen befinden werden, und den H. H. Abnehmern, welche es wünschen sollten, im möglichst billigsten Preise verabfolgt werden. Um die Bequemlichkeit der Anschaffung in anderen Provinzen der Monarchie zu erleichtern, werden Hefte an H. Heubners Buchhandlung nach Wien versendet, wo wie sie auch durch die Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin unter den oben angezeigten Bedingungen bezogen werden können.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen, in Berlin in der Schlesinger'schen, zu haben:

Vier Affengruppen,
für Sammler und zum Nachzeichnen,
gezeichnet von Thomas Landseer, lithogr. v. Brand.
In analogem Umschlag. gr. 4. Preis 12 Gr.

Wir liefern in diesem Heft 4 Blätter, welche wegen ihrer herrlichen Zeichnungen sowohl, als besonders wegen ihres trefflichen Ausdrucks mit seinen satyrischen Beziehungen, Anspruch auf den Beifall der Kunstliebhaber machen dürfen. Mind's Katzensgruppen fanden im J. 1828 allgemeine Anerkennniss und wir glauben daher, wohl mit Recht, dass diese auch den talentvollen Leistungen Landseers werden wird.

Leipzig. Industrie-Comptoir.

Von A. W. von Schlegel's
Vorlesungen über Theorie u. Geschichte
der bildenden Künste.
(Gehalten in Berlin, im Sommer 1827.) Preis 1 Thlr.
welche im Conversations-Blatt, No. 113—159, abgedruckt waren, haben wir noch einige Exemplare übrig, und ersuchen wir, uns die Bestellungen baldmöglichst zukommen zu lassen, da wir später wahrscheinlich nicht im Stande seyn werden, dieselben zu effectuiren.

Schlesinger'sche Buchhandlung in Berlin,
Unter den Linden No. 34.

B e r l i n e r K u n s t - B l a t t.

Zwölftes Heft.

D e c e m b e r 1829.

Urtheil eines Franzosen

über

die ältern und neuern deutschen Malerschulen.

Das Urtheil eines Nachbarvolks über unsere ernstesten Bestrebungen muss an sich schon ein hohes Interesse haben; aber wie sehr steigt dasselbe, wenn dieses Volk in einer noch nicht vergessenen Zeit das Ziel unserer Nachahmung war, und wenn es dennoch, da wir darauf den selbständigen Weg kräftig versuchten, sich nunmehr auf alle Weise bemüht, unsere Art und Ansicht zu begreifen und uns Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das gilt im allgemeinen von dem Frankreich unserer Tage im vortheilhaftesten Grade, in der That sehr contrastirend gegen die frühere Anmassung und vornehme Unkenntniss alles dessen, was ausser Paris geschah: aber der Kritiker, dessen Urtheile ich nachfolgend in einer Uebersetzung mittheile, gehört noch ganz besonders zur erfreulichen Klasse derjenigen, welche mit hellerer Einsicht gerüstet, Vorurtheile der Völker gegen einander zu durchbrechen streben. Ausserdem ist er gewiss einer der in Frankreich über deutsche Kunst am besten unterrichteten und er bezieht sich eben auf die neuesten Erscheinungen, welche Paris mit unsern Kunstwerken bekannt gemacht haben. Ich finde in seinen Ansichten geistreiche Blicke und entdecke durchhin eine feine, ja ich muss sagen poetische Auffassung, und wenn seine Kritik gleichwol nicht frei ist von Unrichtigkeit und von manchem Missverständniss, so scheint dies keinesweges aus der Trübung eines befangenen Sinnes oder aus Mangel an Einsicht, vielmehr nur aus der Unzulänglichkeit der Nachrichten und der Anschauung geflossen zu seyn. Darum bin ich denn auch weit entfernt, jenen Artikel in dem Sinne „merkwürdig“ zu nennen, als das Münchener Kunstblatt (vom 23sten November) denselben etwas herabwürdigend mit diesem Ausdruck bezeichnet. Und statt darüber zur Unzeit empfindlich zu

seyn, wenn jener Kritiker mit der dermaligen oder vielleicht schon vergangenen Richtung deutscher Kunst nicht in allen Dingen einverstanden ist, soll vielmehr das ernste Streben und der partheilose Sinn, der sich in ihm unverkennbar ausspricht, uns ermuntern in derselben Art über uns nachzudenken; denn sonst könnte es wohl begegnen, dass die vielgerühmte deutsche Unbefangenheit und Empfänglichkeit und die vielgerügte französische stolze Schroffheit und Einseitigkeit sich umkehrten. Um aber weder den französischen Kritiker zu unterbrechen, noch dem Urtheil des Lesers vorzugreifen, mögen die durch jenen Aufsatz veranlassten Betrachtungen am Schluss eine Stelle finden.

Die altdeutsche Schule.

Erster Artikel.

(Journal des Débats, 16ten October 1829.)

Kunstliebhaber kennen einen merkwürdigen Kupferstich, ein Titelpuffer, auf dem die gewichtigen Thaten des deutschen Gedichts „die Nibelungen“ vorgestellt sind. Dieses beachtenswerthe und ausgezeichnete Blatt ist von Herrn Cornelius in Düsseldorf, und letzthin sahen wir zwei andere Blätter nach Overbeck in Lübeck öffentlich ausgestellt. Das eine stellt den Elias dar, wie er auf einem Wagen zum Himmel getragen wird, das andere denselben Propheten, wie er von dem Grund eines Flusses das Werkzeug eines Arbeiters herauftauchen lässt. Endlich hat jedermann Gelegenheit gehabt, bei der Ausstellung in der Strasse Gros-Chenet ein Blatt von Herrn Hess aus München zu bemerken, wo dieser Künstler den Apoll auf dem Gipfel des Parnass gemalt hat, umgeben von den neun Musen. Obgleich nun diese Productionen etwas Fremdes an sich tragen, so muss man doch übereinkommen, dass sie alle mit dem Stempel des Talents besiegelt sind; wir wollen sie also hie mit der Aufmerksamkeit des Publikums ganz besonders empfohlen haben.

Diese Kupferstiche und Blätter, eben so als andere Werke, von denen wir in kurzem sprechen werden, sind die Resultate vereinigter Anstrengungen junger deutscher Künstler, welche seit zehn oder zwölf Jahren den Plan fassten, eine Restauration in den Künsten der Nachahmung zu bewirken, wie Lessing, Schiller und Göthe in den Wissenschaften und in der dramatischen Kunst in Deutschland durchgesetzt haben.

Eine solche Revolution war, wie fast alles, was auf der andern Seite des Rheins geschieht, durch interessante, gelehrte und hartnäckig geführte Untersuchungen vorbereitet. Die deutschen Künstler wurden also zu dieser Wiedergeburt der modernen Kunst durch das Studium der Werke ihrer ältesten Maler angeleitet. Diese Arbeiten, unter einem historischen Gesichtspunkt betrachtet, bleiben nicht ohne Erfolg und in gegenwärtigem Augenblick setzt man zu Stuttgart die Publikation eines Werkes fort, welches durch das Mittel der Lithographie die interessantesten Werke der altdeutschen Künstler bekannt machen will. Den Herren Bois-

serée und Bertram verdanken wir diese schöne Sammlung, welche in der Vervollständigung ihrer Arbeit eine Geschichte der deutschen Malerei geben werden.

Um die Bemühungen der neuern deutschen Schule zu würdigen, ist es unerlässlich, wenigstens summarisch den Gang zu kennen, welchen die alte nahm, der so wenig in Frankreich bekannt ist, obwohl so würdig es zu seyn. Das Werk der Herren Boisserée und Bertram wird uns als Wegweiser bei den Nachrichten dienen, welche wir über diesen Gegenstand geben wollen, und die Liebhaber, die in Besitz dieser schönen Sammlung sind, können darin die verschiedenen Werke finden, die wir anführen werden, ja wir wollen unsere Bemerkungen auf dieselben stützen.

Man kann die Geschichte der altdeutschen Maler in drei Epochen theilen. Die erste umfasst die Schule von Cöln, berühmt im 13ten und 14ten Jahrhundert; in der Folgezeit aber fiel dieselbe völlig in Vergessenheit. Nicht sowohl der Vornehmste, als der Erste von Bedeutung in derselben war Meister Wilhelm von Cöln, Urheber eines grossen Bildes in der Kathedrale dieser Stadt. Dieser Künstler blühte, wie man glaubt, von 1380 bis 1410; mehrere Stücke von ihm befinden sich in der Sammlung der Herren Boisserée. Die Apostel und mehrere Heiligen sind darauf abgebildet; die Natürlichkeit der Stellungen und des Ausdrucks ist bedeutend, und wenn, wie man uns versichert, die Lithographien genau sind, so haben diese Gemälde mehr Stille als Grösse; überhaupt, die genaueste Wahrheit herrscht in diesen Werken.

Eine Verkündigung und ein Christus im Oelbaumgarten, Bilder, welche den Schülern des Meister Wilhelm zugeschrieben werden, sind vielleicht noch weniger erhaben in ihrem Styl, aber nicht ohne Erstaunen bemerkt man die äusserste Natürlichkeit, welche in beiden Szenen herrscht, die Vollkommenheit, mit der die Linien- und Luftperspective beobachtet ist, und die gehörige Abstufung des Lichtes.

Eine nicht minder bedeutende Eigenschaft des letztern dieser beiden Bilder ist die aufs Ausserste vollendete Ausführung einer grossen und sehr reichen Landschaft, in welcher Christus sich befindet.

Meister Wilhelm und seine Schüler blühten in Deutschland, als in Italien Masaccio die Natur peinlich nachzuahmen begann. Also ist es bemerkenswerth, dass man in diesem letztern Lande hinter den Deutschen weit zurück war in der Genauigkeit der Wissenschaft und in der Nachahmung der Natur, eben so in der Beobachtung der Perspective und in der Landschaft.

In der zweiten Epoche der deutschen Schule (im 15ten Jahrhundert) tritt uns Johann van Eyck entgegen, genannt Johann von Brügge, und dessen Schüler: Hemling, van der Goes, Israel von Meckenen, Wohlgemuth, M. Schön u. s. w. Alle die Eigenschaften, welche die Maler der ersten Epoche auszeichnen, leuchten mit neuem Glanz hervor in den Werken der zweiten. Hier findet sich eine überraschende Wahrheit der Nachahmung; die Wissenschaft der Zeichnung, der Perspective und des Modellirens ist mit einer seltenen Einsicht angewandt, und die Kunst, die Architektur, die Landschaft und das Kolorit zu behandeln, ist auf einem hohen Grad der Vollendung.

Es schwebt noch in Untersuchung, ob van Eyck die Kunst in Oel zu malen erfand. Die Thatsache ist, dass er sie in Deutschland in Gebrauch brachte, und dass er das Geheimniss derselben einem gewissen Antonio von Messina mittheilte, welcher sie nach

Italien trug, von wo aus sie über ganz Europa verbreitet worden. Jedenfalls wird man diese Erfindung jenseit des Rheins müssen geschehen lassen, weil in dem Manuscript eines deutschen Mönchs Theophilus, der zu Anfange des 12ten Jahrhunderts schrieb, von der Zubereitung der Farben mit Oel die Rede ist. Der Gebrauch der Oelmalerei, welcher zusammenfällt mit dem Entstehen der deutschen Schule, ist ein Umstand, den man nicht aus den Augen verlieren darf, wenn man die Werke der Maler dieses Landes studiren will. In der That, dieses Verfahren hat ihnen einen Charakter aufgedrückt, welcher sie ungemein unterscheidet: alle Werke van Eycks und seiner Schüler thun sich hauptsächlich hervor durch Wahrheit, durch Lebhaftigkeit und Transparenz des Kolorits. Um nun die materielle Nachahmung der Dinge zu betrachten, so hat die deutsche Schule dieser Epoche einen unbestreitbaren Vorrang vor denen Italiens; wenn man dagegen seine Aufmerksamkeit auf die poetische Seite der Kunst wendet, so tragen die Italiener, trotz aller ihrer Fehler als Nachahmer, die Palme davon.

Zu Bekräftigung unseres Urtheils vergleichen wir den heiligen Christoph von J. Hemling, ein wahrhaft ausserordentliches Bild hinsichtlich der Vollendung, mit der hier alles wiedergegeben ist, und den heiligen Christoph in Fresco gemalt von B. Luino, neben der Thür des Karthäuserklosters zu Pavia. In dem erstern erlaubt die Wahrheit des Ausdrucks, der Reichthum der Landschaft, das Verständniss und der Glanz des Effekts, kaum zu glauben, dass dieses Gemälde um 1480 ausgeführt ist; in dem andern dagegen hat der Italiener eine kolossale Figur von monotoner Färbung vorgestellt, welche in einem sehr engen Raum, der kein Nebenwerk darbietet, eingeschlossen ist. Dennoch macht diese letztere Figur allemal einen tiefen Eindruck auf die Einbildungskraft des Beschauers; die des Hemling erfreut wie ein hübsches Genrebild.

Ein grosser Christuskopf, ebenfalls von Hemling gemalt, kann ebenfalls interessante und nützliche Betrachtungen veranlassen. Der Typus des Christuskopfes, wie er von den Bildern in den Katakomben und von den Mosaiken und Miniaturen der Konstantinopolitanischen Griechen überliefert worden, ist hier von den Schülern van Eycks reproduziert; immer wird man in den Zügen des Gottmenschen eine Modification bemerken, welche allein dem deutschen Genie gehört. Die griechischen und italienischen Künstler haben Jesus immer zugleich eine männliche und graziöse Würde gegeben; der deutsche Christus ist strenge. Sein Ausdruck hat Festigkeit und Weisheit, aber er ermangelt der Schönheit und überhaupt der Menschenfreundlichkeit, jener Liebe, welche, ohne die Ehrfurcht zu vermindern, denjenigen freudig stimmt, welcher sich unterworfen fühlt.

Die unterscheidenden Eigenschaften dieser zweiten Epoche sind also die äusserste Genauigkeit in der Kunst der Zeichnung und der Perspektive, die Stärke und Wahrheit des Kolorits und Effekts und der sehr bemerkenswerthe Ausdruck der Empfindungen, der oft stark, immer tief, aber niemals schön ist.

Die dritte Epoche beginnt und endigt mit dem 16ten Jahrhundert. Die Hauptmaler sind: Lucas von Leyden oder von Holland, Albrecht Dürer, J. Schoorel, J. Mabuse, van Orley, J. Schwarz, Patenier, J. Melem, Calcar, L. Cranach, M. Grunewald, B. de Bruyn, die beiden Hemskerck, und endlich J. Holbein. Dieser letzte allein bewahrte sich rein deutsch und ging nach England, um dort seine Kunst aus-

zählen; alle andern reisten nach Italien, studirten daselbst die Meister und kannten die Werke des Alterthums.

Wäre Albrecht Dürer in Italien geboren, vielleicht, wie Vasari meint, wäre er für Rafael ein gefährlicher Nebenbuhler geworden; aber der grösste Theil der Werke dieses gewandten Künstlers sind wie die Deutschen, welche die italienische Sprache gut studirt haben: der Accent verräth sie immer. Auch die Maler der neuen deutschen Schule denken, dass dieser grosse Mann, indem er seine Studien nach den Meistern Italiens richtete, den natürlichen Lauf der altdutschen Kunst verlassen und aufgehoben habe, und diese Ansicht dient zur Basis dem System der Studien, dem Overbeck, Cornelius, Veit, Schadow, Hess u. s. w. gefolgt sind und noch bis auf den heutigen Tag folgen.

Aber bevor wir von den Arbeiten dieser letztern Künstler sprechen, sey es uns erlaubt, noch einige Bemerkungen über die altdutsche Schule zu machen, um deren bestimmenden Charakter zu würdigen und festzustellen. In den drei Epochen, die wir behandeln, haben die deutschen Maler häufig die Gelegenheit gehabt, die heilige Jungfrau und das Jesuskind darzustellen. In allen Bildern dieser Art haben nun die Künstler den heiligen Personen einen ganz eigenthümlichen Ausdruck gegeben. Dagegen in den italienischen Gemälden von Giotto bis auf Rafael trägt Maria immer den Ausdruck der Freude, Mutter des Heilands zu seyn. Ja es herrscht sogar ein gewisses stolzes Bewusstseyn (*fierté*), eine gewisse mütterliche Coquetterie, wie man sie in Rafaels Madonna alla seggiola bemerken kann. Die Deutschen im Gegentheil haben beständig die heilige Jungfrau dargestellt, ihren Sohn mit einer scheuen Ehrfurcht haltend, welche auf die Stirn der Mutter eine Wolke der Befangenheit (*préoccupation*) und der Traurigkeit wirft. Die Italiener setzen diese Scene gewöhnlich an einen lachenden Ort, unter einen reinen Himmel; die Deutschen, wie M. Grunewald von Aschaffenburg z. B., gefallen sich darin, Maria mit ihrem Kinde allein in eine endlose Landschaft zu versetzen.

Die Himmel, das Wasser, die Bäume sind voll von einer tiefen Melancholie, welche sich bis auf die Züge deren auszudehnen scheint, welche mit einer Art von Angst die Kindheit des Heilandes beschirmt. Dieser Unterschied verdient Aufmerksamkeit und kein Sujet vielleicht ist mehr geeignet, den Unterschied zwischen dem Genie der Deutschen und der Italiener fühlbar zu machen, als eine heilige Familie. In den Werken dieser letztern zeigt sich gewöhnlich die Schönheit, die Grossartigkeit und die Liebe; die deutschen Künstler sind fast immer beherrscht worden von der Wirklichkeit, der Betrachtung und den ernsten Gedanken der Religion.

Wenn die deutsche Malerei in ihrem Eindruck auf die Seele des Beschauers weder so hoch noch so angenehm hinreißt, als die der Italiener, so muss man dagegen bemerken, dass sie niemals verfehlt, einen Eindruck voll Einheit und Tiefe zu machen. Die ernste, selbst düstere Seite der christlichen Religion hat immer auf die Einbildungskraft der Künstler dieser Nation gelastet, und Einfluss geübt auf ihre Art der Composition. Was die Nachahmung materieller Gegenstände betrifft, so war dieselbe für sie kein Mittel, sondern ein Ziel, und sie haben eine kleinlich gewissenhafte Genauigkeit darauf verwandt. Daher der Charakter der deutschen Schule, wo man alles nachzuahmen strebte, von den Formen bis auf die Empfindungen, mit einer beinahe mathematischen Precision.

(unterzeichnet) D.

Die neuere deutsche Schule.

Zweiter Artikel.

(Journal des Débats, 23. October 1820.)

Es ist sicher, dass, als Albrecht Dürer und die andern Maler seiner Zeit sich mit den Schülern Rafaels in Italien vermischten, die ursprüngliche deutsche Schule ihren Charakter der Einheit und Originalität verlor, welchen sie bis auf diese Epoche bewahrt hatte. Von diesem alten bedeutenden Stamm gingen zwei Schösslinge aus, deren Zweige bald diesen Stamm selbst, dem sie entsprossen waren, bedeckten, und in Vergessenheit brachten. So entwickelten sich darauf die secundäre holländische und flamändische Schule mit Glanz und mit der grössten Kraft.

Was eigentlich die deutsch genannten Künstler betrifft, so sehn sie sich seit dieser Epoche wie die Spanier und Franzosen genöthigt, nach Maassgabe ihres eigenen Geschmacks den Prinzipien und der Art Rafaels, Tizians, der Carracci's, des Rubens und Rembrandts zu folgen. Es gab in Deutschland wie im übrigen Europa isolirt Männer von Talent, aber eine Malerschule nirgend.

Diese Divergenz und Confusion aller Theorien in den Künsten herrschte in Deutschland bis zu dem Augenblick, wo zuerst Heyne durch seine Studien des Alterthums und darauf Winkelmann und Lessing durch ihre Untersuchungen über die Geschichte und über die Richtung der Künste bei den Alten alle die falschen Lehren umzustürzen begannen, welche in Europa seit der Entkräftung der eklektischen Schule der Caracci's und dem Triumph des Ritters Bernini aufgekommen waren. Rafael Mengs, aus Böhmen gebürtig, war der erste Künstler, welcher die neuen, von den Gelehrten aufgefundenen Principien annahm und sie in Praxis zu bringen suchte. Wurde Mengs von seiner Zeit zu hoch gepriesen, so ist er heutzutage nicht genug geachtet. Dieser wahrhaft gelehrte Mann, ausserdem ein sehr geschickter Praktiker, trug besonders durch seine Schriften und Bilder dazu bei, die Künstler seiner Zeit auf den wahrhaften Gesichtspunkt der Kunst zurückzuführen in Bezug auf alles, was die Nachahmung angeht. Dies ist eine Verbesserung, die man ihm dankt, und man muss sie ihm anrechnen.

Die Idee einer Restauration der Kunst, gestützt auf das Studium der Antike, begann also sofort in Deutschland seit 1770, obgleich sie ihre vollkommene Ausführung nur spät in Frankreich und Italien erhielt, unter den Auspicien und durch die grossen Arbeiten von David und Canova. Dieses System des Studiums und der Komposition wurde durch beinahe funfzig Jahre von den ersten Künstlern Europas befolgt.

Seit dem Beginn dieses Jahrhunderts suchten die Gelehrten Deutschlands, gleichsam um sich zu zerstreuen von ihren weitläufigen und tiefen Studien des Alterthums, im Mittelalter einen neuen Gegenstand, welcher ihren anhaltenden Forschersinn beschäftigen könnte. Sie zogen das Gedicht der Nibelungen aus der Vergessenheit, so wie die Lieder der deutschen Minnesänger und proclamirten die Existenz einer alten durchaus nationalen Poesie. Wie dieser Anstoss gegeben war, veranlasste er ähnliche Nachforschungen über Gegenstände der Kunst, und bald kannte Deutschland seine alte Malerschule. Was Heyne

und Winkelmann um 1770 für das Alterthum gethan hatten, das haben Friedrich Schlegel und Boisseree in unsern Tagen für das Mittelalter gethan. Was Mengs versucht hat, was David und Canova ausgeführt, als sie sich die Ideen der Heiden über die Schönheit der Formen und die (vermeintlichen) mythologischen Vorurtheile aneigneten, das versuchten Overbeck, Cornelius, Veit, Schadow, Hess u. s. w. heutzutage, indem sie allen ihren Kompositionen die Farbe des Christenthums auftrugen, weil sie Christen sind, und indem sie den Principien und der technischen Behandlung der alten und ursprünglichen deutschen Schule folgten, weil sie Deutsche sind. Das ist, in wenig Worten, die Geschichte der neuern deutschen Schule, das System, welches sie annahm und dem sie noch jetzt mit Eifer nachstrebt.

Aber man hätte unrecht zu glauben, dass die Künstler, welche diese Schule gegründet haben, die Kunstwerke des Alterthums als unvollkommene Muster verwürfen; sie stellten nur den Werth derselben fest, indem sie von der Voraussetzung ausgehen, dass das ganze neuere Europa, durchdrungen von Ideen, Empfindungen und Bildern, die im Christenthum ihren Grund haben, viel schneller und tiefer solche Kompositionen zulassen, verstehen und fühlen müsse, welche nach dem Glauben und mit der poetischen Maschinerie des Mittelalters ausgeführt sind. Also nicht eigentlich wegen der Superiorität der altdeutschen Schule hat man deren Principien angenommen und deren Geist gesucht, sondern vor allen Dingen, weil deren Art die Kunst zu behandeln, ihnen am meisten geeignet schien, um in der Darstellung Beifall zu erwerben, und bestimmte und tiefe Gesinnungen unserm Jahrhundert zu geben. Dieses letzte Motiv ist es nun, welches die Deutschen unserer Tage bestimmte, sich das fortwährende Studium der Antike zu versagen und an dessen Stelle das der alten Meister, bis auf Michel Angelo, zu setzen, letztern selbst noch ausgeschlossen. Indem sie dieses Princip weiter verfolgten, kamen sie dahin, mit Anerkennung der grossen Eigenschaften Davids und Canova's, den heidnischen Anfangspunkt, von dem jene grossen Künstler ausgingen, für fehlerhaft zu halten, und eben so das (nach ihrer Ansicht) frivole Ziel, wohin jene strebten.

Seit zehn oder zwölf Jahren ist diese Theorie in die Praxis getreten, und es ist daraus eine grosse Anzahl von Werken hervorgegangen, wodurch die jungen deutschen Maler gezeigt haben, dass sie ihre Kunst verstehen und dass ihre Bestrebungen nicht vergeblich waren. Wir werden sofort das Titelpupfer zu den Nibelungen von Cornelius dem Leser in Erinnerung zurückerufen, einen Kupferstich, der vor einigen Jahren ausgestellt war. Dann die beiden andern Blätter, gestochen nach Overbecks Bildern, darstellend zwei Scenen aus dem Leben des Propheten Elias (vielmehr Elisa) und den Parnass von Hess aus München, welcher noch in diesem Augenblick auf der Ausstellung in der Strasse Gros-Chenet sich befindet. Was dieses letztere Bild betrifft, so ist es gut, dass dasselbe nicht für das beste des Malers gilt; es wird uns mittlerweile den Weg zeigen, die Lobeserhebungen und Kritiken gerecht abzumessen, welche wir über die neue deutsche Schule geben wollen. Auf den ersten Blick könnte ein Liebhaber, welcher nicht ein sehr ernsthaftes Studium der alten Bilder gemacht hat, das Gemälde von Hess, wo derselbe den Apoll unter den Musen darstellt, für ein Bild aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts nehmen. Die Anordnung der Figuren, ihr altes Kostüm, das mehr dem Mantegna und Rafael nachgeahmt ist, als den griechischen Statuen; der geringe Raum, welcher die Figuren umgiebt, die minu-

tiöse Genauigkeit, mit der die Landschaft ausgeführt ist, und ein gewisses ziegelrothes und räucheriges Kolorit des Fleisches, alles ruft den wenig erfreulichen Anblick eines Bildes von Giulio Romano oder eines andern seiner Mitschüler hervor. Immer, wenn das Auge sich mit dieser Hülle malerischer Gelehrsamkeit befreundet hat, erkennt man sogleich die reellen Eigenschaften des Werks und das Verdienst des Künstlers. Man findet darin eine wahre Zeichnung, Stellungen und Mienen voll von Naivität, ein überlegtes Verständniss der Kunst der Komposition und Kenntniss des Modellirens. Aber der Mangel an Studium des Alterthums und das zur Schau tragen des Styls der Meister des 15ten und 16ten Jahrhunderts befremdet augenscheinlich die Vernunft und verwundet den Geschmack derer, denen der Parnass wenigstens gothisch erscheint. Apoll überhaupt ist bizarr in seinen Formen, und man weiss nicht, warum der Maler nicht, um sich noch mehr dem Styl der alten Schulen anzuschliessen, in die Hände des Gottes eine Violine statt der Lyra gegeben hat.

Ähnliches Lob und ähnlichen Tadel kann man Cornelius machen bei dem Titelblatt der Nibelungen. Wir gestehen, dass wir eben sowohl wegen der Schönheiten, welche dasselbe darbietet, als wegen der Trockenheit der Zeichnung, beim ersten Anblick der Meinung waren, dieses Werk sey von Albrecht Dürer, oder von einem seiner Zeitgenossen. Wir wissen nicht, ob diese Produktion in Deutschland einen populären Beifall gefunden hat, aber wir können versichern, dass in Paris nur die sehr kleine Zahl der Künstler, welche alte Stiche und die alten Meister kennen, dieselbe gewürdigt und daran Geschmack gefunden hat. Was uns persönlich betrifft, die wir grosse Stücke auf jenes Werk halten, so ordnen wir es unter die Klasse derjenigen, wie die Uebersetzung des Herodot von Courier, welche voll von Verdienst sind, sich aber niemals leicht verstehen lassen.

Aber von allen Werken der neuern deutschen Schule, wovon wir als Augenzeugen sprechen können, ist die Geschichte Josephs das bedeutendste, welche al fresco in dem Hause des verstorbenen Bartholdi zu Rom gemalt ist. Folgendes giebt die Vertheilung der Sujets und die Namen der Meister, die sie entworfen haben: Joseph von seinen Brüdern verkauft, und die Allegorie der magern Jahre von Overbeck; die Erklärung des Traumes Pharaos und wie Joseph seine Brüder wiederfindet, von Cornelius; die fetten Jahre und Joseph mit dem Weibe des Potiphar, von Veit; Josephs blutiger Rock und der Traum im Gefängniss, von Schadow. In allen diesen Kompositionen ist ein wirkliches Verdienst, aber wie die von Overbeck bei weitem den Preis über die übrigen davon tragen, und wie anderseits dieselben ähnliche Fehler darbieten, so richten wir unsere Kritik besonders auf die beiden Werke dieses Mannes, den wir für das Haupt der neuern deutschen Schule ansehen.

In den unfruchtbaren Jahren und in Josephs Verkauf findet sich wahrhafte Originalität, und man erkennt darin den Einfluss einer tiefen und eigenthümlichen Empfindung. Selbst in der Figur Josephs entdeckt man kaum eine Spur von einer graziösen Form oder Bewegung. In diesem Bilde ist alles wahr, stark und ernst, und jede Figur thut ausdauernd das, was sie thun soll, ohne die mindeste Complication von Ideen oder Empfindungen. Die Zeichnung rächt sich an der Unbeugsamkeit des Gedankens. Sie ist wahr, korrekt, aber ohne Anmuth, und weit mehr geeignet, das Auge des unterrichteten Künstlers zu beschäftigen, als empfängliche Laien hinzureissen. Das Streben den Contur zu zeigen und alle Hilfsmittel des Helldunkels abzuweisen, verwundet in diesem Werk noch um so mehr, als es al fresco gemalt ist, ein Verfahren, welches an sich das Kolorit nicht begünstigt. Auch ist

der Anblick streng und kalt. Aber ein Fehler fällt noch mehr auf, weil er überlegt und beabsichtigt ist, nämlich die Wahl der Kostüme, welche offenbar den Meistern des Mittelalters nachgeahmt ist, und die Ausführung der Landschaft, die von Perugino gemalt zu seyn scheint. Dass die Maler der neuern deutschen Schule sich das Gesetz auferlegt haben, im Studiren gleichsam alle Phasen der Kunst durchzumachen, um sich von dem Fortschritt und der Theorie der Kunst Rechenschaft zu geben, das begreift man; aber dass diese Künstler bei der Produktion von drei Jahrhunderten der Praktik abstrahiren, und erwarten, die Beschauer des neunzehnten Jahrhunderts sollten darin eingehen: darin täuschen sie sich erstaunlich, und Overbeck selbst scheint uns eben darin die Quelle verfehlt zu haben, die sein Studiensystem ihm vorschrieb.

Wenn das Studium der alten Meister grossen Vortheil hat, so hat es auch Nachtheil; es führt unmerklich und unversehens zur Nachahmung, und vielleicht sagt man von der neuern deutschen Schule, dass sie die Bilder des Mittelalters copire, wie man die Künstler tadelt, welche sich im Sinn Davids und Canovas überwiegend hinneigten, Pasten der Antike zu machen. Diesen Eindruck machen schon die beiden Kompositionen, in denen Overbeck den Propheten Elias dargestellt hat. Leute von Geschmack, aber unaufmerksam, hielten sie für Bilder von Rafael, von Mark Anton gestochen. Diese Verwechselung kann unmöglich den Urheber verwunden, aber sie bekräftigt, dass seine Poesie und sein Verfahren weit entfernt ist, in unserer Zeit populär zu seyn. Also, wenn wir den Geist, welcher die neuere deutsche Schule beseelt, recht aufgefasst haben, so hat sie sich vorgesetzt, die Mythologie und das Antikschöne verwerfend, die Malerei zu pflöpfen auf den Glauben, die Vorurtheile und auf solche Vorstellungen, mit denen das neuere Europa vertraut ist, und die ihm darum verständlicher sind. Aber dieses Ziel hat sie noch nicht erreicht.

Wir bringen unsere Huldigung den Arbeiten der fleissigen Deutschen dar, welche die kostbaren und interessanten Monumente ihrer alten Poesie und ihrer alten Malerschule bekannt gemacht haben, wir zollen unsern aufrichtigen Beifall den edeln und rühmlichen Bestrebungen dieser Gesellschaft von Malern, welche eine ernstere und festere Richtung den Künsten in Europa zu geben suchen; aber eben wegen der Achtung, welche diese Männer uns einflössen, glauben wir, ihnen frei den Zweifel äussern zu müssen, welchen die Gesammtheit ihrer Arbeiten in unserm Geist erweckt hat. Ist es wahr, dass in allem, was die Wissenschaften und Künste angeht, der Glaube und die Vorstellungen des 11ten Jahrhunderts bis zum 16ten in dem Geist der Europäer unserer Tage tiefere Spuren zurückgelassen haben, als die heidnische Mythologie? Wir denken es nicht, und glauben sogar, dass wenn, durch einen unmöglichen Zufall, Homer und Dante bis auf unsere Tage vergraben, und beide auf einmal wären aufgefunden worden, der Sänger Achills viel besser verstanden und viel mehr würde gelesen werden, als der mystische Freund der Beatrice. Noch mehr! unsere Frivolität ist Schuld, dass wir, buchstäblich zu reden, uns weit lieber den Kindereien und Metamorphosen Ovids hingeben, als den Wahrheiten der Bibel. Die Religion ist in dem grössten Theil Europas ganz von der Kunst gesondert; ein Unglück für das letztere, ein Nachtheil für die Religion. Aber was zu thun? das ist die Frage.

D.

Zu den ernsthaftesten Betrachtungen dürfte jene sehr ernstgemeinte Beurtheilung eines freisinnigen und wohlwollenden Ausländers auffordern. Ich suche einige Hauptpunkte, welche dasselbe anzuregen scheint, hiernächst zusammen zu stellen, dagegen halte ich es für überflüssig, einzelne Irrthümer und Fehlgriffe des französischen Kunstlitteraten zu berichtigen.

I.

Zuerst darf billig auffallen, dass die Einhelligkeit, welche alle deutschen Bestrebungen unter einander, mit den französischen Leistungen zusammen gestellt, dem Pariser Kunstkennner zu haben scheinen, sich bei uns, in der Nähe betrachtet, noch in mehrfache sehr merckliche Unterschiede auflösen. Overbeck, Cornelius, Heinrich Hess, Veit und Wilhelm Schadow scheinen ihm durchaus von demselben Geiste beseelt zu seyn; und doch drängt sich bei näherem Vergleich eine durchherrschende Verschiedenheit auf. Allein wenn jetzt ein weiter Abstand ist zwischen Overbeck und Cornelius, und wenn man sogar in Deutschland einen entschiedenen Contrast zwischen W. Schadow und Cornelius bemerken will: so müssen wir dem Franzosen doch zugestehen, dass alle diese Künstler und noch viele andere von bedeutendem Range, welche er nicht nennt, in der That in ihrem Ausgangspunkt zur Zeit ihrer Entwicklung sich sehr viel näher standen, als sie es jetzt sind. Overbecks Verkauf Josephs z. B. ist den gleichzeitigen Produktionen seines genialen Nebenbuhlers ungleich mehr verwandt, als man es nach seinen spätern Compositionen, Christus unter den Kindern, der Erweckung des Lazarus, dem Elias, dem Elisa unter den Arbeitern u. s. w. nur vermuthen könnte. An Cornelius und Heinrich Hess wird eine gewisse Vernachlässigung des Colorits und ein völliges Verschmähen des Helldunkels getadelt, aber Ernst und Grösse der Erfindung gepriesen, und das gerade Gegentheil von beiden haben wir in Deutschland von W. Schadow hören müssen. Wie die besser Unterrichteten wissen, ist Schadow, so wie seine Schule, Meister des Colorits und vorzüglich stark im Helldunkel, er ist voll von Schönheit, Grazie, Anmuth und Reiz jeder Art. Der letzte Vorzug hat wol sogar, im Gegentheil, veranlasst, dass nicht gerade zum Urtheil Befugte, benommen von der an Cornelius gerühmten Strenge und dem an ihm gepriesenen Ernst, welche sich freilich oft besser für den Gedanken ausnehmen, als für's Auge, darin etwas von Weichlichkeit haben finden wollen. Ueberhaupt aber müssen hier gleich zwei Vorurtheile gerügt werden, die beide Schulen einander noch mehr entfremden, ihren Abstand noch schärfer hinstellen. Den mehr gelehrten als künstlerisch gebildeten Kritikern werden Beziehungen des Gedankens weit eher bemerklich, als das eigenthümlich Malerische; sie finden immer mehr nur das heraus, was auch in der Sprache noch würde poetisch seyn können, aber ihnen entgeht die eigenthümliche Poesie der Formen und Farben, soweit keine andere Kunst sich dieselbe anzueignen vermag. Wir können diesen Verdacht gegen die Kritiker vom gewöhnlichen Schlage nicht genug erwecken, weil jeher Umstand zu einer Ungerechtigkeit in der öffentlichen Beurtheilung zweier Schulen geführt hat, die mit stolzer Rivalität und vielleicht in ihren Vorzügen sich ergänzend, in unserm Vaterlande sich gegenüber stehen.

Ist man doch in solchem Missverstande neuerdings in München so weit gegangen, dass man, der Corneliusschen Schule gegenüber, die Eigenthümlichkeit der Schadow'schen

dowschen in reizende Sinnlichkeit setzen zu dürfen glaubt. Wer die Ausstellungen zu Düsseldorf und Berlin mit Ernst und Empfänglichkeit betrachtet hat, der wird eines ganz andern unterrichtet seyn. Zugleich aber fordert die Billigkeit, hier auch sofort einer andern Oberflächlichkeit des Urtheils zu gedenken, welche, nach der Eigenthümlichkeit jener beiden Schulen, allemal das entgegengesetzte Unrecht thun wird, ohne damit das erste gut zu machen. Von der Schönheit der Form befangen, von der Kraft und Wahrheit der Farbe gefesselt, von dem Poetischen der Beleuchtung allein schon ganz beschäftigt oder gar in blossen Erstaunen über die Sicherheit der Technik, kommen viele gar nicht dazu, bis auf das Geistige und den Charakter einzudringen, welcher der Düsseldorfer Schule eben so wenig fehlt, als ihn die Münchner mit Recht in Anspruch nimmt. Und solche Urtheiler werden dann andererseits bei Gemälden, die nicht den Glanz, die Ruhe und Milde der Schönheit vor sich hertragen, gar leicht abgeschreckt werden durch den vielleicht stumpfern oder unerfreulichern Eindruck beim ersten Schauen bis auf das Innere, bis auf das Herz einer Darstellung hindurch zu dringen. Jenes Vorurtheil schmälert den Werth der norddeutschen Kunstschulen; was wir hier rügen, kann geneigt machen, den Münchner Künstlern ungerecht zu werden.

Eine solche Verschiedenheit, in der sich jetzt die Deutschen Schulen, trotz ihres gleichen Ausgangspunktes in der Annäherung an die altdutschen oder altitalienischen Meister, befinden, setzt nichts anderes voraus, als dass die einzelnen mehr oder weniger ihre Art aufzufassen und darzustellen geändert. Alle haben sie sich von dem Altdutschen wieder mehr entfernt; die Münchner bewahren vielleicht noch am meisten davon, und nur hin und wieder hören wir noch von mehr abgeschnittenen Malern, die auf jener schnell vorüber gegangenen Stufe erneuerter Kunstbildung stehen geblieben. Overbeck, Schadow und eben so die ruhmwürdigen Meister in unserer Mitte gingen mehr zu den ältern Italienern über, näherten sich immer mehr dem freiern Styl Rafaels und machten sich darauf alle Vortheile der Kunst zu eigen, denen sie anfangs schienen entsagen zu wollen. Während nun diese Zeit an Strebsamkeit, Umgestaltung der Ansicht und wahrem bleibendem Fortschritt für Deutschland so reich war, hielt man in Frankreich, wie unser Vorgänger richtig bemerkt, unverrückt an jener Kunstrichtung fest, welche Mengs besonders vor einem halben Jahrhundert zunächst für Deutschland herbeiführte: die derbe Technik der spätern Italiener oder auch der Niederländer mit dem Studium der Antike verschmelzend.

Aber auch Cornelius selbst ist ja in verschiedenen Werken ein ganz anderer; auch er hat ja den Einfluss der Antike nicht verschmäht, auch er hat sich ihr ja angenähert, wenn er nach den homerischen Gesängen seine Gebilde schuf. Wie wird sich nun das Verhältniss der deutschen Malerschulen unter einander und zu denen in Frankreich stellen?

II.

Ich glaube es dem französischen Kunstrichter abgemerkt zu haben, dass er, wenn ihn auch bei den beurtheilten Werken der mangelnde Einfluss der Antike zu befremden scheint, er doch um nichts mehr mit dem Verfahren Davids und Canova's, so wie ihrer Nachahmer einverstanden ist: er sagt vielmehr ausdrücklich mit unzweideutigem Tadel, sie begnügten sich, Pasten der Antike zu machen. Also wol nur die Schönheit will er,

die sich ganz besonders in der Antike ausspricht. Aber ist sie nicht auch bei Rafael, wäre sie vielleicht nicht auch noch weiter zurück bei ältern Italienern zu Hause? Ja es früge sich vielleicht noch, ob sie den Altdeutschen ganz gemangelt hat. Und fehlt sie denn Overbeck in dessen neuen Werken? Gewiss nicht; auch hütet sich der Kritiker wohlweislich, es an diesem Meister zu rügen, wenn er es gleich im Allgemeinen den Deutschen zum Vorwurf macht. Dass Schönheit in dem Streben der Schadowschen oder Wachsschen Schule das Letzte sey, würde er nimmermehr haben behaupten können, wenn er anders diese Schulen besser gekannt hätte. Es fällt in die Augen, dass hier eine Unbestimmtheit oder Lücke in der Ansicht des Franzosen sey, und gerade an dem Punkt, auf den wesentlich alles ankommen wird. Wenn er die Frage aufstellt, ob die heidnische Mythologie unserer Bildung näher stände, als die christliche, so hätte er auch fragen sollen, ob die Muster der malerischen Formauffassung und Darstellungsweise mehr in den Werken der Alten oder der grossen christlichen Maler zu finden wären, denn hierum handelt es sich ja eigentlich, und eine sehr nahe liegende Betrachtung hätte ihn belehren können, dass man weder in der Zeit, als eine vorzugsweise christliche Kunst blühte, noch jetzt bei der besprochenen Erneuerung in Deutschland, heidnische Fabeln mit heidnischer Mythologie völlig abgewiesen hat. Er hätte nur an H. Hessens Parnass denken sollen, in dessen Formen er nur die Erinnerung an die christlich-deutsche Kunst fand. Und eben diesen Sinn hat die ganze Revolution und Contrerevolution. Wenn Winkelmann und Mengs die Antike empfahlen, so thaten sie es wahrlich nicht in der Ueberlegung, weil die Bildung unserer Zeit auf dem geistigen Erwerb oder auf den Vorstellungen des Alterthums fusst: sondern sie thaten es, weil sie hohe Schönheit in den Werken und Formen der Alten zu finden glaubten, und vielmehr erst die plastischen Werke des Alterthums haben dann besonders seine Vorstellungen auch unserem Leben wieder näher gebracht.

Wir wollen nun andererseits solche Gründe und Ursachen, als der Pariser für die Gegenrevolution anführt, nicht ganz hinwegleugnen, denn offenbar hat die durch eine grosse Anregung der Zeit waltende Stärkung des Vaterlandssinnes, zugleich mit erneuerter Wärme für die Religion, grossen Theil an der damaligen Hinneigung zu der Weise christlicher und vaterländischer Kunst; allein noch eine weit nähere Veranlassung, von grösstem Gewicht in unserer Betrachtung, hat sich jener Beurtheiler deutscher Kunst entgehen lassen. Immer liegt der nächste und unmittelbarste Grund zu dem Aufkommen einer neuen Ansicht und Richtung in dem innern Verfall der alten. Und wirklich war die alte nicht nur in Verfall, sondern man kann sagen, sie war nie zu rechter Lebenskräftigkeit und wahrem Kunstwerth gediehen. Nicht als ob geistlose Schüler und Nachahmer von Mengs die Richtung, die er aufbrachte, in Verfall hinabgezogen hätten; er selbst hat sie zu keiner wahren Kunsthöhe emporheben können. Eine gewisse Mattigkeit, ein gewisser Lebensmangel haftete seinen Gestalten, die daher entsprossen, an, ja Herr von Rumohr, mit gerechtem Unwillen, will ihn und seine Zeit das Maximum der Barbarei nennen. Und so oft dieser Weg von neuem in unserer Malerei betreten wird, dient er zur Bekräftigung derselben Beobachtung. Handgreiflicher Beweis dafür muss in der Gallerie des Luxembourg zu finden seyn, die ich freilich nur aus den Kupferstichen kenne; und selbst unser Verfechter deutscher Kunst unter den Franzosen ist gar nicht geneigt, es abzustreiten. Was mag nun der Grund seyn, dass Nachahmung der Antike in der neuern Malerei auf Leerheit und Frostigkeit führt?

III.

Nur kurz kann ich hier andeuten, was ich meine. Es scheint nicht fern zu liegen, dass die Formauffassung der Antike eine der Plastik eigenthümliche sey, und dass darum eine indiscrete Anwendung derselben auf die Malerei Misslichkeit habe. Neuere französische Bilder in der Gallerie des Luxembourg sind in der That darin so weit gegangen, dass man doch nur Marmorform zu sehen glaubt. Die Plastik scheint nicht nur die Gestalten der Natur sich auf ihre Weise aneignen zu müssen, sondern sie scheint sich in der Natur auch eine ganz andere Schönheit aufzusuchen, als die Malerei. Dann wäre es freilich sehr erklärlich, dass letztere leide, wenn man ihr jene Form zu hartnäckig aufdringen will.

Aber es lassen sich noch mancherlei besondere Gründe nennen, die vielleicht diese Erscheinung erst herbeiführen. Der antiken Plastik wurde, wie es scheint, nach ihren besondern Forderungen der Schönheit, die eine eigene Erörterung verlangen, das Entsprechende in der südlichen Körperbildung geboten: sie hat sich's nicht entgehen lassen, und wenn sie nun letztere auf ihrem Felde zur höchsten Schönheit gebildet, so weicht von dieser so gereiften, geläuterten und abgeschlossenen Form die mehr nördliche Bildung des menschlichen Körpers sehr merklich ab, so dass sich also jene nicht wol mit ihr verschmelzen, noch durch sie beleben lässt. Am auffallendsten möchte sich dies in der Formung des Kopfes und in der Gesichtsbildung äussern; auf jene Form, die der Plastik gerecht und vielleicht allein schön ist, lassen sich die Erscheinungen des Lebens und die Abspiegelungen der Seele in Ausdruck und Miene, wie wir sie in unserer Natur beobachten können, nicht beziehn. So musste denn wol die Malerei zum Leeren ausarten; alle jene Formen, in die man allein die Schönheit setzte, können uns nur ein Aeusserliches, vom Leben und der Natur Abgetrenntes bleiben und darum auch nur eine äusserliche Handhabung zulassen, die immer verunglücken muss. Nur aus der Einheit lebendiger, tiefgefühelter Naturauffassung kann, zugleich mit der Schönheit, jene überzeugende Lebens- und Geistesfülle des Dargestellten hervorgehen *).

Wäre nun das alles erwiesen, wie es sich denn erweisen lässt, hier aber kann ich die Behauptung selbst vielleicht nicht einmal in aller nöthigen Schärfe hinstellen; so sollte man wol meinen: allezeit sey der Malerei die unbefangenste Auffassung der Natur und ihrer Schönheit das einzig Erspriessliche; nicht aber, dass man sich erst von einer fremden Kunst, oder gar von deren eigenthümlicher Ausbildung einer uns fremden Körperform leiten lasse. Es schiene danach einzuleuchten: lediglich komme es auf die intensivste und freieste Auffassung der unmittelbar vor unsern Augen liegenden Natur an, und der werde der grösste Künstler seyn, der die meiste, innigste Aufmerksamkeit, das tiefste Gemüth zu ihrer Auffassung und künstlerischen Verwendung mitbringe. Alsdann freilich wäre auch der Forderung des Franzosen am besten genügt, in höherem Grade noch, als er selbst darauf dringt. Er behauptet, die Ideen der Griechen lägen uns näher, als die der ersten christlichen Jahrhunderte

*) Die gründlichste Untersuchung über diese und verwandte Punkte findet man in des Herrn Herausgebers Schrift: Ueber das Basrelief oder den Unterschied der plastischen und male-
rischen Komposition.

und in so fern will er diese mit jenen vertauschen. Lässt man nun den Bestimmungsgrund gelten, so wird unsere eigene Natur uns immer am nächsten liegen, und unsere eigenen Vorstellungen werden uns immer am verständlichsten seyn müssen! Was brauchen wir da in der Kunst einer solchen Vermittelung? Fehlt es uns an eigener Kraft nach Massgabe unserer erweiterten Mittel und unserer vielleicht erweiterten Zeitansicht frei und selbständig jenen Weg zu gehen, den die Griechen sowohl als die alten deutschen Schulen gegangen sind? Wenn es in der Poesie ehemals in Frankreich nicht wol anders seyn konnte, als dass griechische Heroen und römische Senatoren auf der Bühne figurirten, steht das nicht den Darstellungen Davids und seiner Schule gleich?

Aber nicht nur die Nachahmung der Griechen würde dieser Vorwurf treffen; er müsste eben so sehr auch auf die Nachahmung einer gewissen Auffassung der menschlichen Form und auf das Anschliessen an eine Weise fallen, wie beides die ersten Jahrhunderte der neuern Kunst darbieten. Er müsste auf diese um so schwerer fallen, als die Eigenthümlichkeit derselben offenbar eines Theils in einer gewissen Aengstlichkeit der Behandlung, und, mit nicht vielen Ausnahmen der ersten Meister jener Periode, in Furchtsamkeit oder Peinlichkeit der Zeichnung, in einer gewissen Zaghaftheit im Modelliren durch den Schatten, in einer scheuen Handhabung der Perspektive, namentlich der Verkürzung, in einer übelverstandenen Deutlichkeit und Ausführung, endlich auch wol geradezu in manchem Fehlerhaften bestehen mochte, was nur aus Unkenntniss oder mangelndem Sinn der Schönheit floss.

Ja die Nachahmung der alten Maler in manchen dieser Stücke würde demnach in solchem Grade thöricht seyn, dass man wol schwerlich unsern Zeitgenossen zutrauen dürfte, lediglich hätte die Liebe zur Religion und zum Christlichen, oder allein der Eifer für das Vaterländische ihnen einen Weg empfehlen können, der auf die gesammte Bildungsstufe so vieler Jahrhunderte zurück führte. In Wahrheit ist es auch nicht so. Als Gegengewicht gegen die gezeigte Kunstforderung giebt es noch ganz andere Gründe; Gründe, die gerade hier obwalteten, die in dem Streit zwischen französischer und deutscher Kunstansicht und zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen in Deutschland, neben dem so eben Aufgestellten, allein die Entscheidung einschliessen möchten, die aber dem französischen Kritiker eben so sehr entgangen sind, als wir sie noch bei den deutschen Aesthetikern zu vermissen glauben.

IV.

Mehr als einmal ist die Meinung vorgebracht worden, es pflege zu geschehen, dass sich die Zeiten untergehender Litteratur durch das Hervorsuchen alter Worte ankündigten, so sollte es bei den Alexandrinischen Griechen und so bei den spätern Römern sich zugetragen haben. Aehnlich wollte man dann auch wol die Erscheinung auslegen, die wir erlebt haben, dass die Kunst zu den Formen der Anschauung und Sinnesweise der ältesten Malerschule zurückkehrte. Allein die Erscheinung verliert bei näherer Betrachtung viel von ihrer Räthselhaftigkeit, sie selbst aber stellt sich auch ganz anders. Es zeigt sich, dass die Poesie sich zu allen Zeiten von der Sprache des Lebens und der Gegenwart zu entfernen strebt, und da ist das nächste, in die Vergangenheit zurück zu greifen, zumal da ohnehin die Ver-

gangenheit die poetischen Stoffe giebt, und ihre Welt das poetische Gebiet ausmacht. Eben so ist es auch alle Zeit mit der Kunst gewesen, und wir erinnern hier nur an den bekannten archaisischen oder hieratischen Styl unter den Griechen. Die Heiligkeit knüpft sich stets an das Altherkömmliche an, von dem sie oft selbst kaum zu unterscheiden ist. Die Kunst geht meisthin von der Religion aus, aber auf der höchsten Stufe ihrer selbständigen Vollendung scheint sie sich allemal schon von derselben entfernt zu haben; in ihrem Entwicklungsgange selbst liegt die Nöthigung, profan zu werden. Phidias so wie Rafael, die tiefsten Darsteller des Göttlichen, waren schon zugleich die Wendepunkte, indem ihnen beiden gelang, mit aller Unbefangenheit und äussersten Lebendigkeit das Naturleben zu ergreifen. Aber eben mit dieser kräftigen Darstellung des Wirklichen kann die Religion nicht bestehen, weil es sie in die Wirklichkeit hinabziehen würde: niedere Kunststufen leisten hier für das Gemüth weit mehr, was jene fordert. Man erlässt mir, eine Reihe paralleler Erscheinungen aus andern Künsten hier anzuführen, die sich leicht ergeben.

Es mag nun seyn, dass auch in dem Gemüth der deutschen Künstler, die für die Darstellung religiöser Ideen, für welche sie ungleich grösseren Ernst trugen, als ihre nächsten Vorfahren, zu der Art der ältesten Kunstschulen griffen, sich eine ähnliche Betrachtung geltend machte. Jedoch möchte ich als den Hauptgrund noch einen allgemeineren aufstellen, auf welchen ich, als einen Mittelpunkt der Kunsttheorie, künftig noch die Aufmerksamkeit zurücklenken möchte. Hier werde ich mich begnügen müssen, nur einiges anzudeuten.

Wie die Poesie nicht nur, wenn sie etwas besonders Hohes und Heiliges darstellt, sondern überhaupt und ihrem Wesen nach, sich über die Ausdrucksweise des Lebens zu erheben sucht, wie sie durch den rhythmischen Gang sich von der gewöhnlichen Rede unterscheidet: ganz etwas Aehnliches findet sich auch in den bildenden Künsten, in den Künsten der Nachahmung, wie die Franzosen sagen würden. Auch die Formen können etwas Rhythmisches haben, und sobald sich die Kunst zu grösserem Ernst und zu einer gewissen Höhe der Stimmung steigern will, darf sie desselben nicht wol entbehren. Nehme man den Ausdruck einer Rhythmik der Formen, gleichsam einer gebundenen, gemessenen Form, in ähnlichem Sinn, als man es von der Rede sagt, hier immerhin nur für eine Metapher, anderswo aber denke ich die innerste Verwandtschaft beider nachweisen zu können. Eine solche Rhythmik der Töne, der Form, wohl auch der Farbe, beruht auf psychologischen Gesetzen, auf Verhältnissen der menschlichen Fassungskraft. Beziehungen der Einheit, ein Hinausstreben und ein Zurückkehren, machen das Wesen einer solchen Rhythmik aus, und deuten von ferne den Grund des Wohlgefallens an derselben psychologisch an. Am reinsten spricht sie sich in gewissen Arten der Musik aus, in der Architektur und im Ornament. Und diese Schönheit der Maasse, der Form und ihrer Beziehungen für die menschliche Fassungskraft ist, als etwas Psychologisches, völlig geschieden von dem Begriff organischer Vollendung lebendiger Gestalten; gleichwol möchte erweisbar seyn, dass dergleichen nicht nur zum grössten Theil die Entscheidung giebt, wenn wir einige der Naturformen für schön, andere für minder schön oder gar für hässlich erklären, sondern dass es in der künstlerischen Behandlung der Naturformen selbst sich noch viel wirksamer zeigt, endlich dass es ein Hauptmoment dessen ausmacht, was die antike Idealbildung des menschlichen Körpers besonders über die Wirklichkeit erhebt. Solche Schönheit schliesst nun, insofern ihre Forderung zum Theil ausserhalb der Natur, wenn auch in den Tiefen des menschlichen Geistes selbst, liegt, zu-

gleich Ernst, Erhabenheit und Grossartigkeit ein; sie ist es eben auch, die wir früher die eigenthümliche Schönheit der Plastik nannten. Die südeuropäische Körperbildung ist ihr vornehmlich günstig, sie legt die Forderungen jener besonders nahe, indem sie ihnen halb entgegen kommt. Der Gipfel der italienischen Malerkunst hat sie tief ausgebildet, man kann nicht sagen, ob ganz selbständig, aus denselben psychologischen Forderungen, wie bei den Alten, darauf hingeletet, oder ob auf Veranlassung antiker Werke, die gerade um jene Zeit die Aufmerksamkeit erwarben. Genug, die italienischen Maler, insonderheit Rafael, haben diese Art der Schönheit, welche zugleich als sogenannte Idealfassung der menschlichen Gestalt über der gewöhnlichen Erscheinung steht, und andererseits die Vereinigung lebenvoller Züge hier nicht stört, eben weil die Naturbildung in jenem Klima nach dieser Schönheit der Form selbst schon so sichtlich hinstrebt.

Wie anders aber ist es unter dem deutschen Himmel. Schon diese Art des Schönheitssinnes kann hier viel weniger gebildet und geweckt werden, weil die Natur in der Bildung des menschlichen Körpers, namentlich in der Gesichtsform weit minder gemessen und abgewogen scheint. Ward aber der Begriff derselben aus andern Zeiten und Gegenden zu uns herübergetragen, wie eben durch Rafael Mengs, dann wirkte er störend auf den Gang unserer Kunst ein. Jene Form liess sich nicht vermählen mit unserer Natur, jene konnte von dieser kein Leben, diese von jener keinen Adel erweisen. Die Franzosen mögen hinsichtlich der Bildungen ihrer Natur einer solchen mehr rhythmisch bestimmten Form schon etwas näher stehn, es mag seyn, dass ihnen die Antike schon verwandter ist: doch scheinen die todtten Formen der Davidschen Schule, die nach antiker Schönheit strebte, beinahe für das Gegentheil zu sprechen. Und wo man sie mit besonderem Ausdruck hehlen wollte, da gelang es noch übler; er wurde gewaltsam und verzerrt, es entstanden jene aufgereckten und gespreizten Helden, denen es eben so sehr an Blut und Leben, als an Charakter und Empfindung zu fehlen scheint.

Haben nun die altdeutschen und altflamändischen Schulen nichts von jener Art rhythmischer Gestaltung der Körperform und der ganzen Komposition, wie wir sie an der Antike und an den erhabensten Werken der Italiener sehen, so kann man ihnen doch etwas ähnliches, was schon verwandter der Formauffassung der ältesten italienischen Schulen ist, nicht ganz abstreiten. Nämlich, wie ich nächstens auszuführen denke, der Einfluss solcher mehr psychologischen Gesetze schöner Formung tritt auf zwei Kunststufen besonders ein, und auf beiden bringt er verschiedene Erscheinungen hervor. Er macht sich sehr bald fühlbar, noch ehe die Kunst das Organische in seiner Wahrheit oder Vielseitigkeit wieder zu geben vermag; er knüpft sich oft unmittelbar an die Unbehüllichkeit und Zaghastigkeit der Behandlung, und indem er hier eine zunächst ungehörige steife Ornamentschönheit hinzubringt, muss er den Mangel an entsprechender, lebendiger Nachahmung der Gestalten ersetzen. Dann folgt die Kunststufe, wo die Kunst das Leben und die Natur wahrhaft durchdringt und erreicht, und darauf erst als dritte Stufe tritt jene Melodie, jene gemessenerere Behandlung und Auffassung der Formen wieder ein, welche zwar den Reichthum nachzuahmender Natur beschränkt, doch, indem sie nur selbst den tiefern Sinn ihrer Formen zu ahnen sucht, zugleich Schönheit und Erhabenheit mit der Lebendigkeit verbindet, welche nun über das unmittelbare Leben erhoben ist.

Die beiden ersten Stufen haben nun die deutschen Schulen erreicht; bis zur letzten

sind sie eigentlich nicht gediehen. Der Grund lag einestheils in der natürlichen Körperbildung ihres Landes: sie hätten sich gerade den Reichthum der ausdrucksvollsten Formen versagen müssen, wenn sie in ihren erhabenen Bildern alles hätten verbannen wollen, was nicht im Sinne jener sogenannten Idealform lag. Aber den Begriff der letztern haben sie nie rech. gefasst: vieles wirkte dahin zusammen. Zunächst mochte das Gefühl schöner Form nicht so lebendig bei ihnen seyn; dann aber that es besonders die Oelmalerei und selbst die Uermüdlichkeit des deutschen Fleisses. Jede Behandlungsart, welche nicht bis zur Wahrheit der Natur gelangen kann, weist und nöthigt die Kunst auf ideale Form hin, weil allein diese dann wieder eine selbständige Beruhigung gewährt. Eine Seite solcher gemessenen Form ist vornehmlich eine gewisse Ganzheit und Einheit, die sich zunächst in Vereinfachung und in Uebergehung mancher Einzelheit, die das Wirkliche bietet, ausspricht. Sowol die Behandlung *al tempera* als *al fresco* ist also für diese Auffassung vorthailhaft und mit ihr im Bunde, in so fern sie unbiegsamer ist, und Raschheit und schnellen Entschluss fordert, Dagegen gewährt die Oelmalerei nicht nur weit bessere Mittel, der Wahrheit der Natur nachzukommen, sondern sie gestattet auch eine besonnenere, langsamere, fleissigere Ausführung. Dasselbe was ich schon für die Farbenharmonie zeigte, gilt hier auch für die Form: je vollendeter die Lebendigkeit und Ausdrücklichkeit der Naturwahrheit, um so weniger wird der Mangel jener Schönheit fühlbar. Aber allein schon die äusserste Pünktlichkeit und Einzelheit widerstrebt idealer Form. Aus allen diesen Gründen nun wurden jene Schulen, wie der Franzose wohl bemerkt, einerseits auf die genaueste sorgfältigste Wahrheit, andererseits aber auf das Studium des Ausdrucks in den Mienen geführt: sie konnten dies um so mehr, als kein ausserhalb der Natur liegendes Gesetz der Schönheit sie hier behinderte. Im Ausdruck haben sie, ausser Ernst und Frömmigkeit, auch Grossartigkeit, ja sie haben im Ausdruck Reiz und Schönheit, sie haben zuweilen auch Grazie in der Zeichnung und Bewegung. Und wenn der Franzose an ihnen gerade den Mangel der Grossartigkeit (*grandeur*) und der Schönheit rügt, so meint er darin augenscheinlich eben nichts anders, als jene Grossartigkeit und Schönheit der blossen Formauffassung, die ihnen allerdings abgeht, vielleicht abgehen musste.

V.

Eine recht artige Wendung ist es, deren sich der Anonymus im Journal des Deb. bedient, wenn er sagt: Als die neuern Deutschen, nach der grossen Revolution ihres politischen Zustandes, den Plan gefasst, eine Restauration der Künste herbeizuführen, hätten sie es für angemessen befunden, die Geschichte ihrer nationalen Malerei vom ersten Beginn an praktisch zu recapituliren. Aber ein anderes ist die Richtigkeit der Bemerkung: nicht allein, dass von einem solchen Entschluss und solcher Ueberlegung keine Rede seyn kann, sondern es findet beinahe das Gegentheil derselben Statt. Es ging hier in den bildenden Künsten eben wie in den redenden. Man suchte die alte volksthümliche Poesie hervor, insonderheit die Nibelungen; man studirte sie mit Eifer oder besser mit Enthusiasmus; sogleich flossen Vorstellungs- und Anschauungsweise, Wendungen und Ausdrücke in alle Erzeugnisse der neuern Poesie über. Aber an gelehrtem Sprachstudium fehlte es damals fast gänzlich, völlig aus sichtender Kritik des Echten und Unechten. So wandte man sich auch, als man die Leer-

heit und Altersschwäche der vorigen Richtung erkannte, nicht gerade gleich zur Nachahmung der vorzüglichsten altdeutschen Meister. Und wenn später auf diese die Aufmerksamkeit gelenkt wurde, so unterschied man nicht ihre Vorzüge von ihrer Mangelhaftigkeit, was um so eher geschehen musste, da in Wahrheit beides auf das innigste verwachsen ist, und sich in den Fehlern oft zumeist ihre Liebenswürdigkeit ausspricht.

Allein diese Richtung wäre dennoch gewiss eben so schnell verwischt, als die Liebe zur Nachahmung der altdeutschen Poesie; ja sie hätte ohne Zweifel noch schneller vorüberzichen müssen: weil jene Eigenthümlichkeit der Formenauffassung in ihrem Contrast mit der Natur, wie sie bei unbefangenen Vergleich erscheint, noch weit mehr in die Augen fällt, als wenn man gewisse Gesinnungen des 13ten Jahrhunderts oder gewisse Sprachformen und Wendungen sich aneignete. Denn Gesinnungen, als etwas Menschliches, konnten sich müßlicher Weise wol noch wiederholen, und die Sprache wiederum steht wirklich einerseits in unserer Willkühr. Was nun nach meiner Ansicht allein mancher Eigenthümlichkeit altdeutscher Kunstart einen längern Bestand und eine tiefere Bedeutsamkeit in der erneuerten Kunst sicherte, sind zwei Punkte, auf die wir gleich zu Anfang unserer Betrachtung hinwiesen. Alle religiösen Darstellungen wollen irgendwie auch schon äußerlich von den Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens unterschieden seyn, und alle Schöpfungen aus der höheren Region der bildenden Künste verlangen in ihrer Anordnung und Gestaltung eine feierliche Gemessenheit, eine rhythmische Festlichkeit der Form, die so mit einem harmonischen Einklange des Ganzen mächtiger und unmittelbarer auf das Gemüth eindringt. Nun wollte aber der Geist jener Zeit erneuerter Kunst, nachdrücklich zum Ernst gemahnt, in grossartigen Werken über der Enge der Gegenwart hinaus: der Geist war schon grosser Bilder voll, aber es fehlte jene Durchbildung der Kunst, um das innen Angesehene kräftig wiedergeben zu können. Die Anführer der neuen Schule waren vor argen Verzeichnungen keinesweges sicher, wie viel mehr fehlte ihnen denn jene abgewogene Fassung des menschlichen Körperbaues, in der, unter dem Namen des Idealen, sich Schönheit und Ernst verbindet. Den Ernst hatte man damals besonders im Auge, ihn gebot die Zeit, und die vorige Kunstperiode, mit der Losung idealer Schönheit, hatte warnende Beispiele der Flachheit und Mattigkeit hinterlassen. Aber es ist schon gesagt, dass überhaupt die deutsche Leibes- und besonders Gesichtsbildung nicht wol auf so fest geschlossene und so fein abgegliche Formen führt als die südliche; und es zeigt sich, dass jenes, was wir Rhythmik der Komposition oder der Gestalten nannten, auch noch auf einem andern Wege leichter mit sich abkommen lässt. Wenn das Architektonische auf das innigste mit jenem verwandt ist, sodass auch wol Aesthetiker, die eine Andeutung davon fühlten, es in erweitertem Sinn das Architektonisch-Schöne nannten, so wird die Betrachtung desselben und der Unterschiede seiner Gestaltung uns hier vielleicht den Weg weisen. Bei den Griechen ist die Architektur und das Ornament im Ganzen wie im Einzelnen schön; wie das Ganze zusammenstimmt, so ist das kleinste Theilchen für sich betrachtet, jede einzelne Kurve noch voll Reiz. Nicht ganz so im Gothischen: hier bekommt die Form des Einzelnen oft erst Beziehung, Adel und Schönheit durch das Ganze: nur die Gleichmässigkeit und die Durchführung erst macht hier die Schönheit.

So lässt denn auch jener Forderung der höhern Sphären in der bildenden Kunst, welche man, sich verstehend, kurzhin wol Styl nennt, sich noch auf eine andere Weise

genügen, als durch die angedeutete Bildung und Gemessenheit, welche zugleich in der Vertheilung der Massen und Linien des Ganzen, so wie in allen einzelnen Formen Schönheit ist. Es geschieht dies durch die Gleichmässigkeit einer gewissen Behandlung und Auffassung, die sich durch alle Theile eines Bildes erstreckt, und somit eine gewisse, wenn auch gleich äusserliche Einheit hinzubringt, welche die Fassung erleichtert, und, mit Anklang an eine gewisse Ornamentschönheit, die Darstellung aus den Kreisen des gewöhnlichen Lebens in die Gesetze einer poetischen Welt hinüberspielt. Selbst Steifheit, Härte, ja ein gewisses Streben nach eckiger Auffassung aller Formen konnte zur Erfüllung der besprochenen Kunstforderung führen; das Anstössige rechtfertigte und milderte sich durch die Gleichmässigkeit. In diesem Sinne haben Dürer's Arbeiten noch sehr viel Styl, ja selbst Callot's Werke tragen denselben an sich: durch alles, was der letztere darstellt, geht eine und dieselbe wunderbare, phantastische Formenauffassung; bei ihm ist alles gestreckt, gespreizt, gleichsam alle Formen geschleudert — und es scheint doch nur aus derselben Kunstforderung hervorgegangen, wie in der Antike oder bei der südlichen Malerei die sanfteste Beruhigung und abgeschlossenste Concentration der Form; hier eine gleich durchgeführte Uebertreibung, wie dort eine gleiche Mässigung.

So also konnten selbst auch offenbare Mangelhaftigkeiten, oder wenn das zu stark scheinen möchte, Beschränkungen und gewisse Einseitigkeiten der ältern Schulen bei geschickter Behandlung den neuern noch zu einem künstlerischen Eindruck sehr zu Statten kommen. Allein wenn diese Ansicht jene Erscheinung in einem ganz anderen Lichte, wie gewöhnlich, zeigt, und weit mehr geeignet ist, sie zu rechtfertigen, so ist man doch fast überall in Deutschland schneller oder allmäliger davon zurückgekommen, und hat die gezeigte Kunstforderung doch mehr und mehr in der gemessenen Form selbst gesucht. Die italienischen Schulen gaben dazu den Maassstab, die altitalienischen dahin den Uebergang, und die Antike stellte solche Auffassung in grösster Intensität dar. War so ein Fingerzeig gegeben, so zeigt sich, dass auch unserer Natur diese Form nicht ganz fremd ist, nur will sie gesucht und aufgefasst seyn. Zu einiger Bestätigung dessen, was ich über den Unterschied südlicher und mehr nördlicher Körperbildung und deren Einfluss auf die Kunstrichtung wiederholt geäussert, mag vielleicht auch dienen, dass Overbeck, der seinen festen Wohnsitz in Italien genommen, von den deutschen Künstlern dieser Epoche zuerst, am entschiedensten und sichersten jene durchgebildete und abgewogene Formung und Komposition bietet, von welcher vielleicht nächstens gründlicher die Rede seyn kann.

Ueberhaupt schien mir die interessante Abhandlung im Journal des Débats werth, bei dieser Gelegenheit, wo es sich ohnehin um die Ansicht der gesamten Kunst in Deutschland handelte, bis auf das zurück zu gehn, was nach meiner Ansicht die Wendepunkte derselben enthält. Aber vielleicht habe ich mich dadurch verführen lassen, viel mehr anzudeuten, als hier seine Begründung finden konnte, ja was vielleicht nicht einmal in allen Theilen gegen Missverständniss gesichert seyn möchte. Jedoch sind diese flüchtigen Bemerkungen ja nicht als geschlossen anzusehen, und ich werde noch öfters Gelegenheit finden, meine Beobachtungen darüber besser vorbereitet, geordneter und zusammenhängender darzustellen, als es hier die Rücksicht auf den französischen Schriftsteller zuliess. Endlich war es auch hiermit meine Absicht, wenn ich künftig die Ehre geniessen werde, einen nähern Antheil an der

Herausgabe dieser Blätter zu nehmen, in grösserm Umfang meine Ansicht offen hinzustellen, damit man wisse, wessen man sich von mir zu versehen hat.

VI.

Endlich wäre vielleicht noch ein Punkt schliesslich zu berühren. Der Franzose scheint die Stoffe griechischer Mythe empfehlen zu wollen, indem dieselben unserer Vorstellungsweise näher lägen, als die christlichen Legenden des Mittelalters. Ein Aufsatz im Münchener Kunstblatt möchte ihm dies nun zum Verbrechen wenden, und behauptet, immer würden die höchsten Stoffe der Kunst nur im Christenthum zu finden sein. Beide sehen die Sache vielleicht aus einem irrigen Gesichtspunkt, beide scheinen das Wesen und Interesse der Kunst nicht rein aufzufassen. Nur von ihrer menschlichen Seite gehören die Religionen der Kunst, nicht sofern sie Glaubenswahrheiten enthalten. Die Heiligkeit der Bilder hat nie und nirgend mit ihrem Kunstwerth zusammen gehangen. Insofern die Religionen ein vorzüglicher Aufschwung des menschlichen Geistes und der menschlichen Empfindung sind, stehen sie den Künsten so nahe, aber letzteren empfiehlt sich alles, was an diesem Aufschwung Theil haben kann, und zwar nach Massgabe desselben. Dass die Zeit nicht vorüber sey, wie gewöhnlich geglaubt wird, wo die Religion noch so tief auf das menschliche Herz einwirke, dass sie künstlerische Begeisterung zu erzeugen vermöchte — wer daran Zweifel hat, der sehe Overbecks Kompositionen an, und er wird überführt werden. Wie es aber sonst etwa mit dem Glauben des Schauers beschaffen sey, das gilt hier auch völlig gleich: er wird erwärmt, erhoben und begeistert. Einzig auf die poetische Kraft des Künstlers kommt es an, diese allein muss hier die Ueberzeugung bewirken; eben so wie es für ein dichterisches Werk ganz gleich gilt, ob der Stoff wahr oder gefabelt oder erfunden: lediglich die Tiefe menschlicher Empfindung macht ihn lebendig und wahr. So lange diese unter den Menschen nicht ausstirbt, und das wird unsere eigene Schuld seyn, ist nie von jener Seite für die Kunst zu befürchten; am wenigsten aber ist auch nur das flüchtigste Gehör den abgeschmackten Aufstellungen halbverstandener Speculation zu leihen, mit denen man uns einbilden will zu wissen, in der Nothwendigkeit der Weltordnung sei das Vorkommen der Kunst nur an einer bestimmten Stelle beschlossen.

Otto Friedrich Gruppe.

Vom Charakter der Kunst des Polydoro da Caravaggio;

von

Herrn Hofrath Meyer in Weimar.

Polydor Caldara von Caravaggio, um das Jahr 1494 geboren, verrichtete, da Rafaels Schüler unter ihres Meisters Leitung die vaticanischen Logen bemalten, Handlangerdienste, und wurde, nachdem sich grosse natürliche Anlagen zur Kunst bei ihm entwickelt hatten, bald ein Mitarbeiter; zierte dann in Gesellschaft des Maturino, eines Florentiners, viele Aussenseiten römischer Häuser mit Gemälden, Grau in Grau, al fresco oder auch di graffio, wobei Polydor jedoch immer die Hauptsache gemacht, Maturino aber bloss als Gehülfe mitgewirkt zu haben scheint. Die 1527 erfolgte Plünderung Roms unterbrach der beiden Künstler Thätigkeit, Maturino starb vermuthlich bald nachher an der Pest, und Polydor entrann vorerst nach Neapel, ging sodann später nach Messina, wo er vieles arbeitete, und 1543 von seinem Diener ermordet wurde.

Die hier folgenden, Polydors Kunstvermögen im Allgemeinen angehenden Betrachtungen sind Ergebnisse vielfältigen Anschauens der in Rom noch vorhandenen zahlreichen Reste grau in grau bemalter Aussenseiten von Häusern. — Nach Vasari (Vite etc. Tom. IV. p. 82.) soll unser Meister aber auch zu Messina mehrere colorirte Werke mit Oelfarben für Kirehen gemalt haben, und eine Kreuztragung von reicher Composition wird sogar wegen des angenehmen Colorits gelobt: sonst glaubt man, er habe sich von Seite der Farbengebung nie vortheilhaft ausgezeichnet, auch seyen Darstellungen aus der Fabel und römische Geschichten seinem Talent besser angemessen gewesen, als religiöse Gegenstände.

Polydor war von fruchtbarer Erfindungsgabe und einige seiner Werke, z. B. die Tuccia, die Geschichte, wo Phalaris den Künstler in den ehernen Ochsen stecken lässt, auch der Helenenraub, können von dieser Seite als ganz vorzüglich gelungen angesehen werden, sie sind richtig gedacht, gefällig und einfach; zuweilen reisst ihn sein Feuer hin, und seine Liebe zur Fülle, zum Pomp, artet alsdann in Ueberfluss aus. Die langen Friese, welche er oft malen musste, mögen indessen auch dazu beigetragen haben, denn für dergleichen Räume schickten sich Züge, Bataillen, so wie alles, was in die Breite geht, in vielen Figuren mannigfaltige Motive darbietet und dadurch eine lange Folge erlaubt.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass Polydor, wenn er gewollt hätte, auch in der künstlichen Anordnung Vorzügliches leisten und darin mit den grössten Meistern wetzeln konnte. Die Eile aber, mit der er seine Werke auszuführen genöthigt war, gestattete keine mühsame Pflege und öfteres Abändern des ersten Entwurfs, daher findet man bei ihm zwar viel wohlgedachte, auch im Allgemeinen gut angelegte Gruppen, doch sehr selten solche, in denen Hände, Füsse und Köpfe mit kunstgerechter Sorgfalt geordnet sind; die Hauptgruppe im Helenenraub kann hierüber als entscheidendes Zeugniß aufgeführt werden, sie ist meisterhaft, ja vortrefflich gedacht und durchaus nachlässig angeordnet.

Die Figuren, einzeln von Seite der Zeichnung betrachtet, sind alle wohl verstanden,

haben auch grossentheils zierliche Formen, allein ihre Glieder passen dem Charakter nach nicht immer wohl zusammen; Jünglingen von edlem zarten Wuchs gab der Künstler zuweilen kräftig musculirte Arme u. s. w. Aus dem einzigen, die Fabel der Niobe darstellenden Fries, welcher anerkannt zu den besten Arbeiten des Polydoro gehört, könnten mehrere Beispiele solcher Nachlässigkeiten angeführt werden, es ist aber hinreichend zu bemerken, dass an dem auf die Kinder der Niobe Pfeile schiessenden Apoll, Muskeln und Knochen der Arme, auch die Sehnen am Handgelenke sehr kräftig angedeutet sind, obwohl übrigens die Figur jugendlich schön und zart gezeichnet ist, so wie der Gott uns auf antiken Werken erscheint.

In dem, was man Styl zu nennen pflegt, besteht das Hauptverdienst des Polydoro; keiner von seinen Zeitgenossen oder Nachfolgern hat so treu und geistreich, wie er, den Kunstgeschmack der Alten in seine Werke überzutragen gewusst; Gestalt und Stellung der Figuren, ihre Formen, Gewänder, Anordnung des Ganzen, alles erinnert an die antiken Basreliefs.

Um den Ausdruck, das heisst, Darstellung der Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, scheint sich Polydor keine grosse Mühe gegeben zu haben; weder sein Apollo noch die Diana, welche tödtendes Geschoss auf die Niobiden versenden, sehen erzürnt an; auch Lattana, die ihren beiden Kindern den Uebermuth der Niobe klagt und sie zum Unwillen, zur Rache aufreizen will, hat eine durchaus gleichgültige Miene, dennoch sind diese Köpfe, ja seltene Ausnahmen abgerechnet, alle Köpfe in Polydors Bildern belebt, geistreich von edeln Zügen und allerdings trefflich zu nennen, wenn man sie für sich unabhängig von der Darstellung betrachtet.

Licht und Schatten verstand unser Maler in grossen wirksamen Partien anzubringen; zuweilen geschieht es ihm, dass die übrigens wohlgelegten Falten seiner Gewänder gehäuft und klein ausfallen, doch sind sie im Licht allemal flach gehalten und unterbrechen die Massen nicht, daher die bessern Stücke von ihm durchgehends gute Wirkung thun und selbst aus beträchtlicher Ferne deutlich in die Augen fallen, obgleich von starken dunkeln Schatten nur sparsamer Gebrauch gemacht ist.

In der Behandlung zeigt er sich als einer der wackersten Meister, die am sorgfältigsten ausgeführten Bilder von ihm sind mit Schraffirungen behandelt und mit einigen keck aufgesetzten Strichen geendigt; die flüchtiger gemalten aber bloss in hellern und dunklern Massen angelegt, einzelne grosse Striche von merkwürdiger Kühnheit deuten oft das Licht auf ganzen Gliedern an; wenige Maler der neueren Zeit haben den Pinsel eben so mächtig, so unbedungen frei zu führen gewusst.

Ueber die Halbpanoramen des Herrn Enslen in Berlin, die neue Darstellung im Diorama des Herrn Gropius in Berlin, und über das neueste Bild im Pariser Diorama der Herren Bouton und Daguerre.

Enslen's malerische Reise im Zimmer bietet eine Reihe kleiner Halbpanoramen dar; es sind gegenwärtig ihrer acht Stück, Ansichten von europäischen Hauptstädten gewährend. Wenn man hier das Gemälde nicht mit unbewaffnetem Auge, sondern durch convex geschliffene Gläser betrachtet, so erwächst daraus ein Vortheil, worauf die eigenthümliche Wirkung dieser interessanten Ausstellung beruht. Es sind zwei concentrische Kreise, der innere hat etwa einen Halbmesser von fünf Fuss, und bildet eine verkleidete Nische, in welche der Zuschauer hineintritt: der grössere wird durch das Gemälde selbst gebildet und ich schätze seine verschiedenen Halbmesser von 8 bis 10 Fuss. In jener Nische nun ist nebeneinander eine Reihe vergrößernder Gläser angebracht, um das im Halbkreise gestellte Bild nach verschiedenen Richtungen beschauen zu können. Aber die Gläser, welche nicht kreisförmig geschliffen sind, gleichen darum nicht den gewöhnlichen Linsen oder Brenngläsern, deren man sich zum gemeinen Guckkasten bedient. Sie sind nicht nur oblongisch geschnitten, sondern auch auf der dem Schauer zugekehrten Seite, nach Massgabe der Nische selbst, concav, nach der andern Seite dagegen müssen sie überwiegend convex geschliffen sein. Ihre Vergrößerung, wie wir uns überzeugen konnten, da man die Güte hatte, uns die Bilder selbst zu zeigen, beträgt noch nicht das Doppelte. Wenn im gewöhnlichen Panorama, und noch mehr im Diorama, die Illusion grösstentheils von den Dimensionen abhängt, die der Wirklichkeit in einem Grade nahe kommen, wie es an keinem andern Bilde geschehen kann, so wäre ein solcher Umfang (die Gropiusschen Dioramagemälde haben 60 Fuss in der Breite) bei der Enslen'schen Einrichtung unnütz gewesen. Aber nicht als ob es die Vergrößerung thäte, welche wir noch nicht auf das Doppelte angeben konnten; die Wirkung der Gläser ist hier eine ganz andere. In Betrachtung, dass das Auge immer nur Schwinkel wahrnimmt, niemals aber wirkliche Grösse, sollte man versucht sein zu meinen, es müsse ganz gleich gelten, in welchem Maasse ein Gemälde ausgeführt sei. Allein es ist darum nicht gleichgültig, weil die Entfernung der Bildfläche vom Auge, nach welcher wir, in Verbindung mit dem Schwinkel, erst die Grösse zu schätzen im Stande sind, im Allgemeinen immer deutlich wahrgenommen wird. Dazu kommt noch, dass wir, wenn wir ein Bild mit beiden Augen betrachten, uns auf eine eigenthümliche Weise von der Fläche überzeugen, worauf es gemalt ist, so wie auch von deren Abstand. Endlich stört von dieser Seite das Erkennen der technischen Behandlung, der einzelnen Pinselstriche, der Pigmente u. s. w. die Illusion. Schauen wir aber ein Gemälde mit Einem Auge an, und noch mehr, betrachten wir es durch ein Rohr, so wird durch das Ausschliessen der Augenparallaxe und alles Nebenbefindlichen, was ein Maass der Entfernung werden würde, die absolute Grösse des Gemäldes weit mehr vergessen gemacht, und die Phantasie kann sich die Schwinkel in die den geschauten Gegenständen in der Wirklichkeit zukom-

mende Grösse übersetzen. Aehnlich ist nun auch die Wirkung einer so geringen Vergrößerung; eine bedeutende würde ohnehin der Bestimmtheit gar zu grossen Schaden gethan haben. Erstens machen die Gläser, dass wir nichts von der technischen Behandlung sehen, dass wir nicht an den Pinsel und dessen bestimmte Führung erinnert werden, dann wird durch diese unbedeutende Vergrößerung ein Schimmer der Umrisse herbeigeführt, welcher das Absetzen befördert, und dem Eindruck der Natur, zumal bei starker Beleuchtung, immer eigen ist. Einen solchen Schimmer kann aber kein Pinsel auf der Fläche erreichen; denn hier ist jede Unbestimmtheit doch für das Auge wieder eine bestimmte, die keine weitere Ahnung des Verborgenen einschliesst. Und wie nun die convexen Gläser von dieser Seite schon viel dazu beitragen, den Eindruck des Bildes dem der Natur anzunähern, so machen sie durch einen zweiten Umstand die Täuschung vollkommen. Nämlich indem mit der Brechung der Lichtstrahlen in der Linse uns die Schätzung entzogen wird, wie weit das Bild von dem Auge entfernt sei, so steht nichts mehr im Wege, dem Schwinkel die wahren Dimensionen der Dinge in unserer Vorstellung unterzulegen. Und dieses wird um so mehr geschehen, je mehr das Bild in Wahrheit der Zeichnung und Farbe die Natur wiedergiebt. Wäre aber die Perspective unrichtig und die Farbe falsch, so kann jenem Mittel an sich, wie wirksam es auch sei, eine Täuschung nicht gelingen. Wir sehen es an den gewöhnlichen Guckkasten, deren Einrichtung im Wesentlichen ganz dieselbe ist: da hier die Bilder meist nur einen rohen Anstrich, und keine Spur von eindringender Naturauffassung in Farbe und Beleuchtung haben, so kommt es, dass die Gläser auch weiter nichts leisten, als eine Vergrößerung. Eins besonders von Herren Enslen's Panoramen, dem man eine ähnliche Vernachlässigung vorwerfen muss, bekräftigt dasselbe; hier sind die Gläser durchaus unwirksam: allein bei den Bildern, die an sich Verdienst in der Beleuchtung haben und sich durch feine Farbauffassung hervorthun, steigert die Anwendung derselben den Eindruck bis zum Erstaunen, und wir sind der festen Meinung, dass auf diesem Wege noch viel mehr geleistet werden könne, als Herrn Enslen bereits gelungen ist.

Der Eingang in den Prater ist zum Theil eine recht erfreuliche Darstellung; sehr wohl ist der Standpunkt so gewählt, dass man sich über dem Punkt am Ende der Jägerzeile zu befinden scheint, von welchen aus nach allen Seiten hin die Strassen auslaufen, die den Lustort durchziehen, das Interessanteste bleibt aber ganz zur Rechten der Blick in die Jägerzeile, welche an ihrem Ende die Stephanskirche erkennen lässt. Besonders auf der dem Schauer entgegenstehenden Ecke der Strasse ist die Beleuchtung der Häuser überaus gelungen, nicht sowol gefällt uns die Schattenseite, welche nicht recht mit dem Licht harmonirt. Die reiche Staffage im Hintergrunde ist geschickt angebracht, aber im Vordergrund möchte sie mehr stören als beleben; selbst wenn sie hier weniger steif wäre, würde sie doch durch die in solcher Nähe mehr vermisste Bewegung dem Eindruck des Ganzen nachtheilig sein. Die Rasenplätze, welche sich zu Anfange des Praters ausbreiten, sind wol im Stande den Schein der Ebene zu geben; viel weniger genügt uns das Gehölz, welches jene begränzt, in seiner Behandlung; die Färbung des Laubes ist bunt und unwahr, ja man glaubt die Leimfarbe zu sehen. Dem Erdreich auf den staubigen Wegen ist nur in kleinen Parthieen die gebührende Sorgfalt zugewandt, im Ganzen genommen herrscht ein falscher Ton und ein flüchtiger Anstrich.

Das Gemälde der Leopoldstadt zu Wien hat viele Vorzüge vor dem vorigen; mit

trefflicher Ueberlegung ist der Standpunkt gewählt, und die Beleuchtung eines warmen, trüben Sommernachmittags, wie es scheint, ist dem Charakter des Stadtheils und dem Gewühl der Menschen darin, besonders angemessen. Wiederum verdient jenseit der Brücke die mitlere Häusergruppe alles Lob, aber noch ein höheres möchten wir uns vorbehalten für die flachen Erdbahänge, mit denen sich ein Quai, den man entlang sieht, zum Fluss hinabsenkt. Spärliches Gras ist auf diesen vielbetretenen Orten unordentlich gewachsen; die zerbröckelte und zertretene Erde ist sehr wohl ausgedrückt und das Zurückweichen vollkommen. Die trübe Ferne im Hintergrunde, wo man den Fluss hinab schaut, hat etwas Beruhigendes und scheint gleichsam den dumpfen Ton anzugeben zu dem zerstreuten Lärmen des Volksgewühls. Alles trägt den Stempel oder lieber den Eindruck der Wirklichkeit. Nur ganz zur Rechten sieht man auf einem Hügel vor Caffeebuden Gäste versammelt, deren Ausführung hinter der Trefflichkeit des Uebrigen zurückbleibt; das sehr rothe Erdreich, selbst wenn es mit rother Lohe sollte bestreut gewesen sein, ist wenig charakterisirt und für den Anblick unangenehm; die blauen Schatten darauf scheinen übertrieben.

Weniger Anziehendes oder Erfreuliches hat das Gemälde von Venedig; der Himmel scheint stürmisch zu sein, und auf dem Wasser sieht man mit gekräuselten Zügen den klaren Spiegel unterbrochen. Allein das Wasser vermag nicht die Vorstellung des flüssigen Elements zu erwecken und überhaupt ist von diesem Bilde allein das Mauerwerk an den in der Mitte befindlichen Gebäuden lobenswerth.

Von zwei Gemälden, in denen man uns Pompeji vor Augen führt, verdient besonders eines, in dessen Mitte wir das Forum sehen, alle Anerkennung. Es herrscht ein schönes, mässiges Licht auf den Trümmern der alten Welt, eine junge Waldung die sich im Hintergrunde an den Fuss des rauchenden Vesuvs erstreckt, steht vortrefflich in warmem Sonnenschein. Das andere Stück, die Gräberstrasse darstellend, erhebt sich nicht über gewöhnliche Dekorationsarbeit.

Die nach meiner Ansicht gelungensten Stücke habe ich mir zuletzt vorbehalten. Es ist die Piazza del Popolo zu Rom und die Piazza del Granducca zu Florenz. Ersteres Bild ist gegen Abend bei starkem Sonnenschein genommen, welcher schon eine etwas gelbe Färbung ausbreitet. In der Mitte des geräumigen, wie es scheint, mit Tuffquadern gepflasterten Platzes steigt der alte ägyptische Obelisk mit seinen Hieroglyphen empor; zur Linken ist das Thor selbst und die Kirche Sta. Maria del Popolo, zur Rechten öffnet sich der Corso. Im Hintergrunde des Platzes zeigt sich auf einem heitern Hügel die neue Promenade, deren terrassenartige Wege mit Spaziergängern und Wagen angefüllt sind. Auf niemanden kann der Anblick dieses Rundgemäldes einen erheiternden und erwärmenden Eindruck verfehlen. Der Himmel ist, was wir nicht an allen Bildern in gleichem Grade rühmen konnten, frei und offen; mit grosser Einsicht ist das Zurückweichen des Pflasters erzwungen. Aber am dankbarsten hat sich die Sorgfalt belohnt, die der Künstler auf die Sonnenbeleuchtung in allen ihren feinsten Abstufungen verwendet. Gewisslich ist die Schwierigkeit, das Leuchtende des Sonnenscheins zu erreichen dann am grössten, wenn er ohne Unterbrechung von Schattenmassen einen bedeutenden Raum erfüllt; aber jedes Staffelleibild hat hier einen grossen Vorsprung vor dem Panorama, ebenso das Diorama, was bei der bestimmten Begrenzung seiner Auffassung auch auf Geschlossenheit der Beleuchtung gewiesen ist. Gleichwohl hat das in Rede stehende Bild, obwohl fast ganz in heller Sonne

stehend, von der gewünschten Wahrheit nichts eingebüsst; wobei freilich die farhige Tinguirung des sich schon neigenden Gestirns wesentlich zu Statten kommt. Sanfte Unterschiede des Farbenspiels sind mit einem gewissen Zartgefühl erfasst die Luftperspektive ist bei gar nicht grossem Abstände und völliger Klarheit und Deutlichkeit des Hinterliegenden fein abgestuft, und der schimmernde Himmel öffnet sich weit hinter dem sonnigen Hügel. Nicht so ganz sind wir von dem Schatten zufrieden gestellt. Gelungen ist in dieser Rücksicht der Corso, der schon anfängt sich abzukühlen, aber an der Kirche zur rechten Hand wünschen wir die etwas röthlichen Schatten ein klein wenig verschämter. Vortrefflich nennen wir den Theil eines entfernter liegenden Hauses, der hinter dem vollerhellten Palais zur Rechten sichtbar wird. Auf diesem Bilde ist die Staffage lebendiger und ihre Vertheilung besser berechnet.

Das im Ganzen und Einzelnen sehr löbliche Bild von Florenz war glücklich in der Wahl des Vorwurfs und nicht weniger in dem Festhalten einer gemilderten Sonne, die in ihrem Schein auf dem Mauerputz und Anstrich der Häuser den gesteigertsten Anforderungen Genüge leistet. Die Behandlung der reichen Architektur zeugt von Sorgfalt und Verständniss.

Das neue Bild im Diorama von C. Gropius in Berlin stellt die Kirche des heiligen Grabes in Northampton vor. Diese Kirche aus dem Anfang des zwölften Jahrhunderts ist ein Rundgebäude; acht Säulen tragen das Gewölbe, welches innerhalb derselben ein Achteck bildet. Also keine eigentliche Perspektive eines Kirchenschiffes, was sonst dem Diorama so vortheilhaft scheint, wird hier dem Auge geboten, sondern ziemlich nahe schliesst sich das nicht allzugeräumige Gebäude den Blicken. Da die obern Rundbogenfenster zugemauert sind, so fällt nur ein spärliches Licht durch die untern spitzbogenförmigen ein, welches das Gewölbe von unten matt erleuchtet. Die Säulenstämme sind nach Art der byzantinischen Baukunst sehr stark, doch sind sie etwas höher: das darauf ruhende Gewölbe ist in etwas gedrückten Spitzbögen erbaut. Die grossen Capitäle sind unter sich noch weit mehr von einander abweichend, als es in byzantinischem Baustyl zu geschehen pflegt: denn sogar ihre allgemeine Form ist verschieden, bei einigen rund, bei andern viereckig sich entwickelnd. Das Capitäl ist kürzer als sonst im Byzantinischen; aber noch breiter auslaufend, so dass es, ohne Plinte, die darauf fussenden Bögen weit überragt. Die Formen sind einfach, eber imposant und grossartig: sonst ist das Gebäude ohne allen Schmuck. Allein wir haben nicht dies historisch merkwürdige Bauwerk zu betrachten, sondern das Bild im Diorama zu würdigen. Freilich ist einerseits die Wahrheit so vollkommen, dass man versucht sein könnte vielmehr Betrachtungen über das Wirkliche anzustellen, andererseits scheint aber auch ausser dieser Illusion nicht viel anderes Interesse zu sein, als welches etwa der Styl des Gebäudes und das Historische haben könnte. Ein so ganz schmuckloses Werk, welches weder durch eine Erstreckung in die Ferne, noch durch den Anschein bedeutender Ausdehnung im Flächenraum und in der Höhe den Eindruck beherrscht, scheint anzuzeigen, man hätte diesmal nicht bis an die äussersten Mittel gehen wollen, durch welche das Diorama wirkt. Schon Herr Dr. Seidel empfahl der Anstalt in diesen Blättern mehr die Ferne und offene, freie Aussicht, und gewiss ist die Wirkung solcher Wahl auf die Stim-

mung in sofern die grösste, als sie im überraschendsten Widerspruch mit dem Begriff der Bildfläche steht. Indessen lassen sich die Gründe wol finden, warum die Unternehmer dieser scheinbar einleuchtenden Bemerkung nicht ein Ohr geliehen. Die Illusion nämlich in dem Auseinandertreten der Gegenstände ist bei geschlossener und gedämpfter Beleuchtung leichter und belohnender, zumal im Vorder- und Mittelgrunde. Von Seiten der Täuschung und finden wir das Gemälde im Ganzen sehr gelungen; sie ist in den Gestühlen zur Linken, und in dem Handwerken, von dem es ungewiss ist, ob er über der Andacht eingeschlafen sei, am vollkommensten; dann ist der mit rothen Ziegelsteinen gepflasterte Boden in hohem Grade rühmlich. Ein Blick, den uns die hinten geöffnete Thür in einen Baugang werfen lässt, möchte weder im Schatten, noch im Licht, das wechselnd eintritt, auf das Aeusserste genügen. Am meisten werden die auf Täuschung nicht gefassten Beschauer durch die im Vordergrund aufgestellten Bretter und Baumaterialien in Versuchung geführt. Ein Brett, das um emporgezogen zu werden, an einen Strick gekoppelt in der Luft schwebt, überrascht vor allen. Allein dieses Motiv haben wir schon früher im hiesigen Diorama gesehen, und eben dasselbe wandte auch Daguerre in Paris an, welcher, wenn Baugerüste in Gebäuden der Täuschung des Dioramas besonders günstig sind, den glücklichsten Wurf that, indem er einen Blick oben in das sonnenerhellte Dachgestühl öffnete. So sehr wir nun die Wahrheit des diesmaligen Bildes anerkennen, so lässt sich nicht verhehlen, dass es demselben an malerischem Interesse fehlt, und es bleibt überhaupt zu wünschen, dass man die Mittel des Dioramas, die man hier vollkommen zu handhaben weiss, auf Vorstellungen verwende, die eines mehr poetischen Eindrucks fähig sind. Ueberdies ist sehr zu hoffen, dass die poetische Intention der Darstellung schon der Phantasie selbst hinsichtlich der Wahrheit werde zu Hülfe kommen, denn dass die Phantasie sogar bei diesen sehr löblichen Leistungen der Anstalt noch bedeutenden Antheil habe, glaube ich völlig unzweideutig darin zu finden, dass die Täuschung beim ersten Anblick gar nicht am entscheidensten ist, sondern vielmehr erst bei längerem Verweilen und Vertiefen kräftig eintritt.

Mit einer solchen mehr poetisch erfundenen Komposition ist es nun neulich den Herren Bouton und Daguerre in Paris gelungen, die Reihe der Aussichten auf vorhandene Gegenden und der Blicke ins Innere von Gebäuden, worauf sich bisher alle Dioramen beschränkten, mit gutem Erfolg zu verlassen. Gleichwol war die Wahl des ersten Gegenstandes der Art auf gut französisch geschehen, denn es war, man denke! die Sündfluth. Anders natürlich wird man dieselbe für das Diorama auffassen, als die Historienmalen unter den Franzosen, Poussin oder in neuerer Zeit Girodot diesen Vorwurf behandelt haben, anders als wir eben diesen Gegenstand vortrefflich von Rietschel für das Relief entworfen sahen. Wenn es diesen auf Figurengruppen und deren Ausdruck ankam, so hatten jene den Totaleffekt des Naturphänomens im Auge. Nur einen Zweifel haben wir, den der Bericht, welcher uns darüber vorliegt, nicht auflösen kann. Wenn der Berichterstatter die Wahrheit des wildbewegten Wassers, die nicht weiter getrieben werden könne, rühmt, so scheint uns eben die vermisste Bewegung sehr wesentlich der Täuschung im Wege zu stehen, so wie man es noch immer gerathen fand, nur ruhende Staffage anzuwenden. Der Zuschauer befindet sich in einem Thal, dessen reizende Schönheit noch nicht verschlungen ist, und vor diesem Schicksal sich zum letzten Mal noch anmuthig darbietet. Es ist eben erst der Beginn des Verhängnisses; nur im Hintergrunde bietet sich die weite überschwemmte Fläche dar.

Graues, schauriges Gewölk hat den Himmel umzogen, aber die untergehende Sonne durchbricht es noch einmal, und ihr glühender Strahl trifft die von den Wogen geworfene Arche. Zauberhaft ergreifend soll der Effekt des Ganzen seyn.

Auch wollen wir hier vier kleinerer Dioramabilder mit einem Wort Erwähnung thun, alle von einem und demselben geschickten Landschaftmaler herrührend. Zwei davon, in den Kunsthandlungen des Herrn Müller aufgestellt, sind sehr flüchtige Arbeiten, gelungener sind zwei andere, die Herr Eissenhardt zeigt. *Isola bella* hat im Ganzen etwas Poetisches, ein Theil des Himmels und die Ferne ist sehr rühmlich; beleidigend aber ist die Behandlung der Architektur auf der Insel selbst. Die Ansicht aus dem Berner Oberland mit der Jungfrau und den Silberhörnern hat den trüben Gebirgshimmel wol getroffen, und der Maler war am stärksten, wo die beschneiten Gipfel sich gegen die Luft erheben. Im Uebrigen ist das Bild ziemlich oberflächlich; aber unwürdig sind in beiden Bildern die Vordergründe. Denn besonders verdient ein Umstand Rüge: der Maler hat es in dem letztern Gemälde nicht verstanden, die Grösse seiner Darstellung gehörig ins Auge springen zu lassen; darum ist das Bild auch nicht so imponant, als man erwarten sollte.

Gr.

A u s f l u g e i n e s K ü n s t l e r s

in die

Niederlande und die Rheingegend.

Einem mir durch zuvorkommende Güte anvertrauten Privatschreiben kann ich die folgenden Nachrichten und Urtheile entnehmen, die um so mehr Interesse haben möchten, als sie, wenn gleich in flüchtiger Kürze, von der Feder eines ausübenden Künstlers vom ersten Range herrühren. Sie sind auf einer Reise durch die Niederlande, Holland und die Rheingegenden geschrieben.

Der reisende Künstler gesteht vor seiner Anwesenheit in den Niederlanden, das herrschende Vorurtheil gegen Rubens getheilt zu haben, als ob seine Poesie wol etwas zu materiell sey; aber man müsse Antwerpen gesehen haben, um die Göttlichkeit seiner Bilder zuzugestehen. Von Seiten eines schlagenden Effektes und der Eindringlichkeit habe er nur an Rembrandt seines gleichen, und doch sey bei dem letztern der Effekt mehr ein künstlerlicher. — Wer den Reichthum schöner Kirchen am Rhein kennt, dem wird der zum Theil modernisirte Dom zu Aachen nicht weiter imponiren; schöner sey zu Maastricht Rathhaus und Domkirche, aber das Rathhaus zu Löwen übertreffe alles. Am letztern Ort sieht man von Quintin Messis Gemälde, welche die erhabensten religiösen Gegenstände mit tiefem Gefühl darstellen, während andrer Orten nur schmutzige Wechsler für Werke dieses

Meisters ausgegeben werden*). Zu Tervueren auf dem Lustschloss des Prince d'Orange sah der Reisende die zu Cassel gestohlene, berühmte Carità des Leonardo da Vinci und ausserdem eine demselben Meister zugeschriebene heilige Familie, der er aber, wenn gleich die Erfindung allerdings an Leonardo erinnert, doch in der Malerei für ein Werk aus der Schule Rafaels erkennt. Der Churfürst von Hessen hat die ihm zugehörige Carità wieder zurückkaufen wollen, doch hat der Prinz von Oranien 10000 Zechinen dafür gegeben. Dieses Bild stellt nach der Meinung des Schreibenden vielmehr eine Leda dar, denn Castor und Pollux kriechen eben aus einem Ei, Clytämestra ist noch in dem andern, Helena aber befindet sich noch in dem Arm der Mutter. — Zu Antwerpen befindet sich im Dom, der aus sieben Schiffen besteht, die berühmte Kreuzabnahme von Rubens: unvergleichlich schön; dagegen behält sich der Briefsteller für ein anderes Bild von Rubens: Simeon mit dem Christuskinde den Ausdruck „göttlich schön“ vor. Minder vortrefflich findet er den Besuch der Elisabeth. Rubens selbst hat sich auf einem Gemälde als heiligen Georg vorgestellt und seinen Vater, Grossvater und seine beiden Frauen auf demselben angebracht: es sind halt keine Heiligen, aber lebendige, schöne, kräftige Wesen, die einen elektrisiren. Entzückende Bilder enthält auch das Museum oder die Akademie, deren hier jede Stadt eine besitzt, welche sich dann freilich aber nach ihrem Massstabe richtet. Im Museum zu Antwerpen gewinnt der Ausdruck in der Grablegung des Quintin Messis das Herz des Beschauers und erregt Bewunderung; dagegen ist der Christus auf demselben Bilde missfällig. Noch eine Kreuzabnahme von Rubens ist eben so schön. Aber die Communion des heiligen Franciskus nennt der reisende Maler die göttlichste Schmiererei, die er kenne: jeder Farbenklex sey an der rechten Stelle und das Bild habe unglaubliches Leben! — In Gent sind die vortrefflichsten van Eycks. Die Anbetung des Lammes ist ausserordentlich, und man muss die Kopie in Berlin, von Michel Coxis dagegen nur Sudelwerk nennen**). Aber die lebensgrossen Figuren, Christus, Maria und Johannes sind sehr monoton colorirt; der Kopf der Maria ist überaus schön, doch zu rothbraun gefärbt***). Neuerdings hat Herr Carl

*) Dieselbe Bemerkung giebt auch die Sollysche Sammlung in Berlin, bereits im Königl. Museum aufgestellt, an die Hand; und ein sehr bedeutender Kunstkenner wird, dem Vernehmen nach, an einem dazu geeigneten Orte die Identität des Malers, von dem die tiefgefühlten heiligen Bilder herrühren, und dessen, dem die mit ganz anderer Auffassung und in ganz anderm Styl lebhaft ausgeführten Wechsler angehören, in Zweifel ziehen.

Gr.

**) Nämlich von diesem Altarbilde, das ursprünglich aus einer Tafel mit Seitenflügeln, zum Zuschlagen, bestand, alles an beiden Seiten bemalt, befinden sich gegenwärtig die Seitenflügel des Hauptbildes und die Rückseiten, aus der Sollyschen Sammlung, im Museum zu Berlin. Das zu Gent befindliche Mittelbild hat man nur durch jene alte Kopie von Coxis ersetzen können.

Gr.

***) Die letztern Stücke, wahrscheinlich jedes auf einer einzelnen Tafel, bringen einen Unterschied des Kolorits in Anregung, der sich offenbar auch auf unserm Bilde dieses Meisters ausspricht. Die beiden Seitenstücke, das eine einen Pilgerzug vorstellend, das andern einen Reiterzug, augenscheinlich von derselben Hand, bieten das blühendste Kolorit dar, das man sich nur denken kann, sowohl im Fleisch, als in allen Theilen der Draperie und Landschaft. Dabei ist aber die Modellirung in den Köpfen so vollkommen, dass man die Farbe wiederum vergisst. Auffallend anders ist die Färbung besonders auf dem mittlern Bilde der Rückseite, welches die heilige Cäcilie auf einer Orgel spielend, mit singenden Engeln umge-

Schulz in Berlin von diesem Bilde eine Kopie gemalt. — Welche Bilder bewahrt das Museum im Haag! Rembrandts sogenannte Anatomie kann ein Triumph der Malerei genannt werden. Dieses berühmte Bild, früher zu Amsterdam befindlich, hat einen Prosektor zum Gegenstand, der fünf Aerzten einen Armuskel erklärt. Aber das ist Porträitmalerei, welche Farbe und Wirkung! Daneben hängt der Beichtvater von Rubens: das Leben selbst. Dann der bekannte Stier von Potter. Der Reisende bekennt nie, geglaubt zu haben, dass dergleichen Gegenstände Interesse genug hätten, um lebensgross dargestellt werden zu können; allein sein Ausruf vor dem Bilde war: Thorheit! man müsste wahnsinnig seyn, sich dasselbe kleiner zu wünschen. Alle die trefflichen Ostade, Netscher, Gerhard Daww und die kleinern Stücke von Rembrandt nach Würden hervorzuheben, fehlt es dem Schreibenden an Worten. — Zum Schluss theilt derselbe flüchtige Nachricht über die Ausstellung von Düsseldorf mit, zu welcher er auf seiner Rückreise eintraf. Für eine Provinzialausstellung war der Zusammenfluss der Kunstsachen, so wie die Theilnahme des Publikums, bedeutend. Sechs und zwanzig Bilder hat der Verein angekauft, doch sind es meist Genrestücke, und Landschaften, wenig Historisches, manches auch des Ankaufs vielleicht nicht würdig. Indess war nichts anderes da, und die Actieninhaber wollten doch gewinnen! Von den Stücken der Berliner Künstler wurde gekauft: ein Räuberangriff von Julius Schulz und ein Seestück von Krause, welches den Beifall des berichtenden Kenners in hohem Grade erwarb *). Ferner waren von Olivier (in Wien) zwei Landschaften löblich, eine grössere und eine kleinere. Aber eine heilige Familie von Rittich schien die Auszeichnung nicht verdient zu haben, vom Verein erworben zu werden.

Ueber die Leistungen der Schadowschen Schule selbst hoffen wir noch etwas ausführlicheres mittheilen zu können, und bemerken noch, dass uns die Aussicht eröffnet worden, alle Bilder derselben, so wie die meisten vom Kunstverein angekauften auch auf unserer Ausstellung im nächsten Jahr zu sehn.

Gr.

ben, abbildet. In der Orgel ist dieselbe unglaubliche Naturnachahmung hinsichtlich der Farbe, allein im Kolorit des Fleisches möchte ich eben die mehr monotone und bräunliche Färbung erkennen, die der Schreiber rügt. Herr Dr. Waagen wird in seinem rasonirenden Katalog der Gallerie des Museums gewiss den gewünschten Aufschluss erteilen,

Gr,

*) Auch den meinen besitzt es in demselben Grade, denn wenn ich nicht irre, so habe ich dieses Stück in Berlin gesehen. Ein flaches Meerufer zieht sich als Landzunge herum, die Luft ist grau und wolkig, die See mässig bewegt, auch die Beleuchtung ist mässig; überhaupt alles ohne Streben nach Effekt. Allein durch ein liebevolles Eingehen in die geringsten Formen des Terrains und in das feinste Spiel der Beleuchtung ist der Wahl des Gegenstandes, der noch dazu erfunden ist, so grosses Interesse abgewonnen. Im Mittelgrunde sieht man eine Menge Menschen sich sammelnd; weiter vorn sind charaktervolle Figuren vertheilt; treffliche Wirkung thut ein links im Vordergrund aufgerichteter Mastbaum, der allein das Horizontale unterbricht. Die Töne dieser Stange, so wie nebenliegende Geräthschaften zeigen eine so sorgfältige und so wol verstandene Ausführung, als man sie etwa von G. Daw gewohnt ist.

Gr.

Beiträge zur artistischen Tagesgeschichte.

Aus Rom. (im November.)

Zeitungsberichte melden, dass die berühmte Statue des Pompejus von dem Lord Hertford für eine Summe von 137,500 Franken gekauft worden sei. —

In Italienischen Zeitschriften finden sich viele höchst sonderbare Nachrichten über die Bestattung der irdischen Ueberreste Canova's mitgetheilt. Die neue Kirche, welche in Possagno, seinem Geburtsort, nach seinem Entwurf gebaut worden, ist bestimmt, seinen Körper in ihren Grabgewölben aufzunehmen; sein Herz dagegen ist bei der Akademie der schönen Künste in Venedig niedergelegt, doch scheint es, dass hierüber irgendwie ein Streit entstanden sei, der so beigelegt worden, dass Canovas Herz der Akademie entzogen und unter einem Kenotaphium in der Kirche dei Frati zu Venedig beigesetzt wurde. Indess wollte die Akademie durchaus einen Theil der irdischen Ueberreste des grossen Künstlers als Reliquie besitzen, und wandte sich deshalb an einen Bruder Canovas in Rom, mit dem Ansuchen, die rechte Hand des Verstorbenen zu erhalten, womit der Bildhauer so viele Meisterwerke seiner Kunst ausgeführt habe, Canovas Bruder soll sich diesem Begehren willfährig gezeigt haben, jedoch unter der Bedingung, dass, im Fall die Akademie von Venedig sich auflösete, oder in eine andere Stadt versetzt würde, sie diese bei ihr niedergelegte Reliquie dem Archipresbyter der Kirche in Possagno wieder zufalle, um die Hand mit den übrigen Resten des berühmten Leichnam alsdann wieder zu vereinigen. Die Akademie der schönen Künste zu Venedig ist diese Bedingung gesetzmässig eingegangen, und hat demnach von der rechten Hand Canovas Besitz genommen. — (L'Universel, Nr. 327 u. 328.)

Ueber die Arbeiten und Unternehmungen Englischer Künstler und Kunstfreunde, die sich gegenwärtig in Rom befinden, enthalten neuerliche Berichte folgendes: Der Graf Hawks-le-Grice hat an dem Abhange des Palatinischen Berges Nachgrabungen unternommen, in der Absicht, von der Anlage des Theaters des Caligula etwas aufzufinden. Man hofft dabei kostbare Marmorstücke zu entdecken, doch hat man bis jetzt nichts als eine zerbrochene Büste in Alabaster gefunden. — Dagegen ist in der Nähe von Neapel ein Sarcophag entdeckt worden, der eine Gemme von schöner Griechischer Arbeit enthielt. Der Gegenstand ist ein Hermaphrodit, mit Kindergestalten umgeben. Der Doctor Nott, welcher während seines langen Aufenthaltes in Italien eine anschauliche Gemmensammlung zusammengebracht, hat auch diese an sich gekauft. — Der Architekt Gibson ist im Begriff, eine Restauration des Trajanischen Forums zu vollenden, doch sagt man, dass sein Plan in Zeichnung und perspectiv einen Fehler begangen habe. — Ein andrer Engländer desselben Namens, ein Bildhauer, hat das Modell eines Narciss zu Stande gebracht, welches er in Marmor für den Lord Barrington auszuführen beauftragt ist, und das für ein Meisterstück angesehen wird. — Ein Irändischer Bildhauer, Namens Hogan, hat für eine neue katholische Kirche seines Vaterlandes, einen todten Christus gearbeitet, der sehr günstige Hoffnungen von seinem Talent erregt haben soll. — Man rühmt auch viel einen andern Engländer, Namens Scouler, der in Rom sehr zurückgezogen lebt. Scouler wurde im Jahre 1825, nachdem er von den Academieen zu Edinburg und London Preise erhalten, nach Rom geschickt, wo er seitdem viele treffliche Werke, theils modellirt, theils ausgeführt haben soll. Darunter befindet sich eine Gruppe aus der Sündfluth, die zwar, wie man sagt, nicht im classischen Styl gearbeitet ist, die aber ein sehr kühnes und originelles Talent verräth. Man nennt noch von ihm einen Narciss, eine Frau in Italienischem Kostüm, die Guitarre spielend, und eine Gruppe von Adam und Eva. — (L'Universel.)

In Rom hat sich ein Verein von Künstlern und Kunstfreunden gebildet, welcher alljährlich eine vom ersten November bis zum letzten April dauernde Kunstausstellung veranstalten wollen. Am achten December hat der Verein aus seiner Mitte 15 Räte und einen Präsidenten zur Leitung der Geschäfte gewählt. (Vom 10 Decembr.)

München (vom 10 December.)

S. Majestät der König hat dem Landschaftsmaler Rottmann den schmeichelhaften Auftrag ertheilt, den noch unbemalten grössern Theil der Arkaden im Hofgarten mit 28 italienischen Landschaften (darunter 16 Sizilianische) zu verherrlichen.

Aus Paris (Im November.)

Viel Anlass zu verschiedenen Ansichten und Meinungen der Kenner wie der Dilettanten gab die auf der im Place royal aufgestellte und kürzlich vollendete Reiterstatue Ludwigs XIII in cararischem Marmor, angefangen von dem Bildhauer Dupaty, welcher mitten in der Arbeit vom Tode überrascht wurde, und die Vollendung derselben seinem Freunde Cortet selbst übertragen hatte, dem die endliche Ausführung der Statue angehört. Der Monarch, in königlichem Kostüm gebildet, die Beine nackt, das Haupt mit Lorbeeren geziert, sitzt auf einem Arabischem Rosse. Er ist in einem Moment dargestellt, wo er Ordre austheilt, was die Bewegung des rechten Armes unzweifelhaft andeutet. Die linke Hand hält die Zügel und scheint den Muth des Rosses hemmen zu wollen. Das Piedestal ist ebenfalls von geglättetem Marmor und erhebt sich auf drei Stufen von demselben Stücke; auf der oberen und unteren liest man zwei lateinische Inschriften, von denen die erstere an die Zerstörung einer früheren Statue Ludwigs XIII erinnert und die Weihung der neuen ausspricht, die andere aber die Inschrift jener alten Statue selbst wörtlich wiederholt, enthält. Die Kritiker tadeln an der Gruppe zuerst vornehmlich, sowohl die Wahl des Pferdes selbst, als auch die Stellung, welche der Künstler demselben gegeben habe. Das Araberross, so zierlich es auch in seinem Bau sei, habe doch für eine Reiterstatue eine zu wenig kräftige und ansehnliche Gestalt, so dass der Reiter sein Pferd zu erdrücken scheine. Das Pferd neigt den Kopf und durch diese Stellung ist ihm noch viel von seinem Adel und seiner Grösse entzogen. Man meint, es sei nöthig, dass es den Kopf in die Höhe richte, es müsse fühlen, dass es einen König trage, und darauf stolz scheinen. In einigen Basreliefs aus der schönsten Zeit der Griechischen Kunst — führen die französischen Kritiker an — erblicke man zwar Pferde, welche unter dem Reiter selbst, den Kopf neigen, oder ihn sogar zurückwenden, aber eines Theils geschehe dies mit Adel und Grazie, und man sehe, dass diese sonderbare Stellung ein Spiel und Muthwille des Thieres sei, andern Theils seien diese Stücke, eine wie grosse Rolle auch das Pferd darin spiele, doch keine Reiterstatuen im eigentlichen Sinne des Wortes und da sich mehrere Reiter gewöhnlich in einer Reihe befinden, so habe der antike Künstler in dieser Art von Sculpturmahlerei, den Eindruck vermannigfaltigen können. — Die Unentschiedenheit in der Bewegung der Beine wird ebenfalls getadelt. Es scheine beim ersten Anblick, als ob das Thier den linken Fuss ausstrecke, um in die Erde zu graben, während der rechte Fuss auf gleiche Weise erhoben, anzeige dass es im Begriff zu laufen sei. Dieser unsichere Gang sei gegen die Natur des Araberrosses in dem alles eine freie und bestimmte Beweglichkeit verrathe. — In andern Parthieen des Thieres erkennt man den Künstler von einer erfreulichen Seite wieder; besonders die Form des Halses wird gelobt. — Was den Reiter selbst anbetrifft, so hält man ihn bei weitem für gelungener als das Pferd. In der Darstellung der menschlichen Gestalt hat sich der Künstler mehr in seiner Sphäre gefühlt. An der Figur des Monarchen rühmt man den Adel und die geschmackvolle Ausführung; in dem Wurf des Mantels besonders eine majestätische Eleganz, und die geschickt angeordnete Ausbreitung der Falten. Nur das Costume findet man nicht charakteristisch genug, indem es, wenn es einen Bourbon charakterisiren soll, eher einen Ludwig XIV als Ludwig XIII bezeichnen würde. —

Ungetheilten Beifall scheint ein ebenfalls in diesem Monat publicirtes Gemälde von Gérard gefunden zu haben, welches die heilige Therese darstellt und für die Kapelle des Krankenhospitals Marie - Thérèse bestimmt ist. In den Salons zur öffentlichen Ansicht zum Besten der Armee aufgestellt, indem eine überirdische Entzückung sie ergriffen hat, und ihre Augen an einer himmlischen Vision zu hangen scheinen. Auf den Knien liegend hat sie die Hände gefaltet und gegen die Brust gedrückt; ihr Blick ist gen Himmel gerichtet, und der Strahl des Tages, der auf sie herabglänzt und ihre Gestalt beleuchtet, scheint ein Ausfluss der göttlichen Majestät zu sein, deren Erhabenheit sie bewältigt und zur Anbetung zwingt. — Von der Schönheit dieses Werkes hingerissen, hat es bereits der Kupferstecher Leroux unternommen, dasselbe durch einen Stich populärer zu machen, der jedoch nicht zur Zufriedenheit ausgefallen ist, und nur als eine unvollkommene und kalte Nachahmung des ausdrucksvollen Gemäldes selbst bezeichnet wird. — (L'Universel.)



*Tris, einem Dichter die Lyra bringend.
nach einem unedirten Vasengemälde zu Palermo.*

Nach Berliner Kunstblatte 1829, Hef 3 gehörend



Lith. Inst. v. L. Sachse & C^o.

Penelope verläßt ihren Vater Ikarios, um dem Odysseus, ihrem Gemahl zu folgen.

Basrelief von E. F. A. Rietschel, welches von der K. Pr. Academie d. K. 1828. des ersten Preises würdig erklärt worden.

Berliner Kunstblatt, April 1829.

Fig. 2.

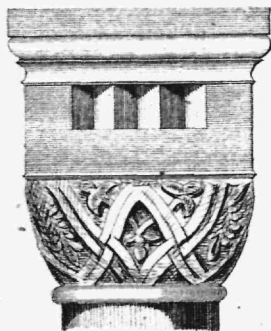


Fig. 1.

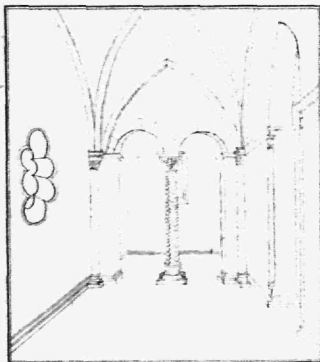


Fig. 3.

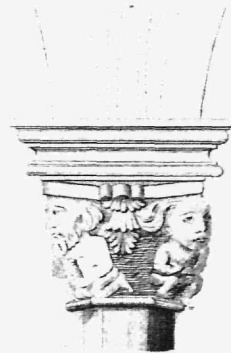


Fig. 4.

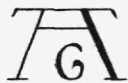


Fig. 5.



www.books2ebooks.eu